Const. Miu

SINTEZE DE LITERATURĂ ROMÂNĂ

pentru elevi și studenți

moldova

Scanned with OKEN Scanner

Const. Miu

SINTEZE DE LITERATURĂ ROMÂNĂ PENTRU ELEVI ŞI STUDENŢI

18.11.1993 Iaşi
Pentru Alina,
cu multă dragoste
şi speranţe,
mama

Editura **MOLDOVA**
IAŞI ● 1993

Scanned with OKEN Scanner

Această carte se vrea un modest omagiu adus d-lui prof. Costică Bușțiuc -dascălul meu de cuget și simțire românească.

Constantin Miu

Scanned with OKEN Scanner

DE LA CUVÎNT LA POEZIE

Nimeni altul nu putea să definească poezia într-un mod cu totul inedit decît Eminescu, în *Epigonii*, aceasta fiind, pentru el: "Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea". Spre a înţelege acest *joc cu icoane şi cu glasuri tremurate*, se cuvine ca mai întîi să ştim ce este cuvîntul şi ce semnificaţii capătă el într-un context poetic.

În *Arte poetice ale secolului XX*, Nicolae Balotă scria că:"La începutul poeziei este cuvîntul şi poetul însuşi nu e decît verb întrupat".[1)]

Ca entitate, cuvîntul implică existenţa a două laturi: o latură materială - sunetele, învelişul sonor, produs al organelor vorbirii şi o latură ideală - noţiunea, care reflectă în mod generalizat realitatea înconjurătoare. Altfel spus, cuvîntul are o formă şi un sens, un element formal şi unul semantic.

Principala formă a gîndirii logice -noţiunea- nu reflectă toate laturile obiectelor, ci numai pe cele esenţiale, înlăturînd însuşirile secundare. Noţiunile sînt un rezultat al prelucrării unor date obţinute pe calea cunoaşterii senzoriale. Aparent, s-ar putea crede că noţiunile sînt mai sărace decît cunoaşterea senzorială. În realitate însă, orice noţiune, chiar şi cea mai simplă, reflectă realitatea mai profund, mai just, în timp ce cunoaşterea senzorială dezvăluie numai latura exterioară a obiectelor.

La Ferdinand de Saussure (autorul unui *Curs de lingvistică generală* -1922) cuvîntul devine semn. El defineşte semnul drept o entitate psihică, avînd două laturi, în care fuzionează un concept şi o imagine acustică, propunînd înlocuirea conceptului prin termenul semnificat (signifié), iar imaginea acustică prin semnificant

---

[1)] Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p.193.

Scanned with OKEN Scanner

(signifiant). Terminologia propusă de Saussure a fost preluată de către teoria literară, opera literară devenind semn, expresia ei concretă (forma) - semnificant, iar conţinutul de idei -semnificat.

În poezie, cuvîntul nu mai este doar un semn, o abstracţiune rece, o generalizare a realităţii vieţii, ci însăşi viaţa. În viziunea poetului, cuvîntul devine univers şi mit, devine putere creatoare, miracol, forţă prin care acesta participă la viaţa lumii, luînd-o în stăpînire şi re-creînd-o. Dezvoltîndu-se odată cu lumea, cuvîntul condensează în sine imaginea marilor etape ale devenirii omului, ale istoriei civilizaţiei umane, de la civilizaţiile totemice, animiste şi religioase, pînă azi, cînd omul a devenit stăpînul macro şi micro-cosmosului. În concepţia lui Ion Biberi, cuvîntul, limbajul exprimă întreaga personalitate a individului, la toate nivelurile sale de viaţă, dar nu este numai o elaborare individuală a unei faze anumite a evoluţiei culturii, ci şi o însumare a etapelor culturale primitive.[1)] În cursul evoluţiei istorice a popoarelor, zona gîndirii logice s-a dezvoltat, dînd limbajului o structură diferenţiată, dar aria magică, primitivă, stăruie încă, avînd la mulţi inşi putere de organizare a gîndirii.[2)] Ca atare, limbajul trebuie înţeles ca un compendium al etapelor mari ale istoriei culturale a omenirii. Avînd în vedere consideraţiile lui I.Biberi, vom înţelege mai bine actul poetic, poezia, care în esenţa ei este un fenomen de limbaj, desprins din limbajul unei comunităţi culturale, formate nu numai la lumina vieţii actuale, ci şi din izvoarele primare şi din formele culturale succesive de împlinire a vieţii culturale a întregii omeniri.Poezia uzitează, cu precădere, de valorile de sugestie magico-animiste ale cuvîntului, care, încălzit la flacăra geniului poetului, devine putere creatoare, mijloc de sugerare a celor mai de adînc zone ale sufletului uman. Ca unitate a contrariilor, cuvîntul închide în sine -precum ghinda în stare latentă stejarul - Universul sub latura sa abstractă şi concretă, reflectînd, în acelaşi timp, generalul, dar şi particularul din fenomene, cuvîntul fiind imagine dar şi obiect; el imită, dar şi creează o nouă lume. Prin puterea sa, cuvîntul -ca imagine şi metaforă- "evocă, povesteşte întîmplări, aprinde lumini şi iradiază culori; cuprinde forme şi urmăreşte fluidităţi. Cuvîntul este, în acelaşi timp, muzică şi semnificaţie; el animă simetriile arhitectonice, reliefurile şi culoarea, dîndu-le noi dimensiuni şi unind, prin poezie, în mănunchi, toate formele frumosului".[3)]

[1,2,3)] Ion Biberi, *Poezia - mod de existenţă*, EPL, Bucureşti, 1968 p.266-267

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum surprinde Al.Vlahuţă într-o poezie puterea creatoare a cuvîntului: "Ca-n basme-i a cuvîntului putere:/ El lumi aievea-ţi face din păreri,/ Şi chip etern din umbra care piere,/ Şi iarăşi azi din ziua cea de ieri./ El poate morţii din mormînt să-i cheme;/ Sub vraja lui atotputernic eşti,/ Străbaţi în orice loc şi-n orice vreme/ Şi mii de felurite vieţi trăieşti./ Aprinde-n inimi ură şi iubire,/ De moarte, de viaţă-i dătător,/ Şi neamuri poate-mpinge la pieire,/ Cum poate adesea mîntuirea lor."[1)]

După cum se poate lesne observa, pentru Vlahuţă, puterea cuvîntului de transfigurare a realităţii ţine de miraculos. Între realitate şi imaginarul poetic există o relaţie binară; cel care pune aceşti doi termeni în relaţie (aflaţi aparent într-un raport de incompatibilitate) este cuvîntul. El re-creează realitatea, pornind, în sens invers, de la imaginaţie, zămislind astfel o nouă realitate. E vorba de realitatea sufletului poetului, aşa cum acesta percepe realitatea exterioară, trecută prin filtrul sufletului său. Prin intermediul cuvîntului, tot ceea ce este efemer (reprezentat în poezie prin "umbra care piere") devine etern, nepieritor, încît timpul nu mai este cel cronologic şi obiectiv, ci unul subiectiv şi universal.

Aflaţi sub zodia cuvîntului, sub magia acestuia, atît poetul cît şi cititorul sînt, fiecare în felul său, un Creator atotputernic. Din aceste considerente, cuvîntul devine ambrozie divină. Cel care consumă o astfel de hrană se metamorfozează în orice timp şi orice spaţiu. Cuvîntul îi facilitează omului crearea unui topos imaginar, care are un timp al său subiectiv.

Forţa cuvîntului poate fi, deopotrivă distructivă, deci malefică şi, ca atare, "poate-mpinge neamurile la pieire", poate semna sentinţa extincţiei unei culturi, a unei civilizaţii, după cum cuvîntul poate avea şi funcţie creatoare, deci benefică şi astfel el poate contribui nemijlocit la izbăvirea şi salvarea unei civilizaţii.

[1)] Al. Vlahuţă, *Scrieri alese*, vol.I, EPL, Bucureşti, 1963, p.184

Scanned with OKEN Scanner

Imagine abstractă, dar şi concretă a realităţii, instrument de comunicare între oameni - cuvîntul devine -după cum s-a putut observa - putere, miracol, de-abia sub pana poetului. El este cel care îi dă viaţă, după chipul şi asemănarea sufletului său, căci ce altceva poate fi poetul decît un demiurg creator?

Poetul dă limbajului o nouă funcţiune şi o altă eficienţă, conferind verbului o valoare magică. Acordarea unei forţe magice cuvîntului a reprezentat totdeauna, în toate civilizaţiile, un adevărat postulat. "Fiecare cuvînt - scrie Herbert Read în cartea sa *Originile formei în artă* - a fost cîndva o operă de artă originală sau parte dintr-o structură vocală complexă, care a însemnat o operă de artă originală. Deşi rar, mai creăm încă unele cuvinte originale, nici unul totuşi cu intensitatea magică pe care le-au dat-o strămoşii noştri. Poetul rămîne, cu toate acestea, cel care poate folosi cuvintele cu o funcţiune magică, în general prin combinarea lor în aşa fel încît să servească drept simboluri descriptive pentru noi intuiţii, noi emoţii, zone mai largi ale conştientului".[1)] Poetul poate fi creator de cuvinte noi, dar ceea ce inventează el este mai cu seamă un sens nou. Mai precis, poetul schimbă înţelesul unui cuvînt existent sau creează un înţeles nou, printr-o combinaţie neobişnuită de cuvinte.

În poezie, cuvîntul tinde nu să copieze lucrurile (în accepţia aristotelică de mimesis), ci să scoată din ele, ca dintr-un silex lovit, tonuri imprevizibile şi făgăduieli, culori, semnificaţia latentă pe care o purtau în ele şi care face din realităţile aparent cele mai banale materialul unei alte realităţi. Poetul fiind -cum spunea Blaga - nu un mînuitor, ci un mîntuitor al cuvintelor, pe care le scoate din sfera lor naturală, spre a le conferi o forţă mitică şi demiurgică, el creează din cuvintele cele mai banale o altă lume, suprareală, dar şi reală totodată, atît de convingătoare, încît ne identificăm cu ea, ne orientăm după ea, bucurîndu-ne sau suferind pentru ea. Victor Ernest Maşek - autor al unui valoros studiu de estetică, *Mărturia artei*, dar şi un talentat poet - ilustrează ideea mai sus menţionată în poezia *Iluzie*: "Cînd mi se îngroaşă sîngele de imagini,/ Îmi deschid venele cu o stea/ Şi-l las să curgă în

---

[1)] Herbert Read, *Originile formei în artă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, p.21.

Scanned with OKEN Scanner

noapte/ Pînă ce se colorează cerul în roşu/ Şi păsările încep să cînte/ Crezînd că vin zorile."

Limbajul poetic se naşte în urma unui îndelungat proces de elaborare conştientă şi subconştientă totodată, în scopul de a da putere cuvîntului, de a-l aduce în starea lui originară, în acea zonă de început, cînd poezia şi limbajul erau sinonimice, cînd gîndirea era mit şi limbajul era poetic,[1] în scopul de a obţine posibilităţi, mijloace noi de sugestie verbală. În efortul său, poetul porneşte de la limbajul comun, dînd cuvintelor noi sensuri, precum şi armonie; sintaxa suferă inversiuni, dislocări.

Un maestru al unor asemenea procedee de sintaxă poetică este Arghezi. Iată două strofe din poezia *Belşug* în care, spre a realiza un pastel stilizat, în alb-negru, poetul uzitează de astfel de artificii: "Ager, oţelul rupe de la fund/ Pămîntul greu, muncit cu duşmănie/ Şi cu nădejde, pînă ce, rotund,/ Luna-şi aşează ciobul pe moşie./ Din plopul negru, răzimat în aer,/ Noaptea, pe şesuri, se desface lină,/ La nesfîrşit, ca dintr-un vîrf de caier,/ Urzit cu fire de lumină." Se poate observa cum expresia poetică dobîndeşte alt ritm - unul sacadat -, marcat de abundenţa virgulelor, ca semne grafice; fraza este unduitoare, contribuind şi ea la evidenţierea tabloului de pastel nocturn. Imaginile vizuale converg către conturarea acestui tablou. La acestea se adaugă dinamica frazelor, zicerea lor tărăgănată, creînd astfel impresia că noaptea îşi întinde mantia peste întreaga fire, sub ochii cititorului.

Raportul funcţional-dinamic între gîndire şi limbajul comun, ajungînd la o anumită neconcordanţă, deopotrivă prin caracterul convenţional al cuvîntului, prin lipsa de expresivitate şi aderenţă la fondul emotiv al vieţii interioare, ca şi prin lipsa de armonie, de muzicalitate a expresiei devenită cu timpul abstractă, tocmai prin folosirea ei curentă, deschide, în schimb, largi perspective limbajului poetic, născut din cel uzual, dar folosind valori muzicale, sugestive, magice şi, cu deosebire, formule verbale arhaice. În cele ce urmează, vom încerca să arătăm felul cum poetul Ion Gheorghe valorifică artistic fondul arhaic al limbii române. Toţi exegeţii care s-au aplecat asupra poeziei lui Ion Gheorghe au sesizat predispoziţia acestuia pentru folclorul copiilor, pentru "vorbirea infantilă ludică". Volumele *Joaca*

[1] Cf. Ion Biberi, *op.cit.*, p.133.

Scanned with OKEN Scanner

jocului, Şi mai joaca jocului au în comun invenţia verbală, limbajul "încifrat" specific jocului de copii. Volumele ascund această intenţie "îndrăcită" în chiar titlul lor sau al poeziilor ce le alcătuiesc: *Rugăstanele, Zbeara, Calarsa, Logosfiu, Cu mîrtan de mîţă, Junii înţăpiţi, Cu gheară pe cap, De-a prinde-mă, vulture*, ş.a. Pe lîngă inovaţiile lexicale (cele mai multe impuse din necesităţi prozodice: *pumnă, întunerică, boboacă, pîrje, drochie, cocoară, leoaie*) întîlnim şi topică realizată în maniera lui Arghezi: "Căiuţi, căiuţi/ Ai bradului din Brădăuţi,/ Nu mai sînteţi iuţi./ Lancie/ De os/ Cîte un mugur de salcie/ *Aţi din frunte scos*,/ (s.n.) Cît mugurul/ Napului/ Drept în ciucurul/ Capului "(*Mînji de inorog*).

Cuvîntul, ca simplu semn fără altă valoare decît aceea de a evoca obiectul, sub pana poetului devine o realitate concretă, colorată de vocale, însufleţită de consoane. Operaţia aceasta nu e însă cu putinţă decît printr-o iluminare specială a cuvîntului în context, în vers. Cuvîntul izolat n-are semnificaţie poetică, nu poate dobîndi niciodată o valoare nouă; contextul e acela care-l îndreaptă spre una sau spre alta din semnificaţii. Sensul cuvîntului depinde de grupul în care acesta este întrebuinţat, de versul în care-i folosit.[1)]

Stephane Mallarmé regreta faptul că, de regulă, cuvintele nu-şi pot dezvălui multitudinea de sensuri prin simpla lor rostire. Dar - spune el - "versul e acela care din mai multe cuvinte face un cuvînt total nou, străin limbii (...), negînd printr-un gest suveran hazardul aflat încă în cuvinte..." Graţie jocului imaginilor, se poate izola una din nenumăratele posibilităţi de sugestie ale cuvîntului. Să luăm, spre pildă, poezia *Şi dacă...* a lui Eminescu şi să observăm cum în cadrul versurilor există cîteva metafore-simbol care capătă semnificaţii cu totul inedite: "Şi dacă ramuri bat în geam/ Şi se cutremur plopii,/ E ca în minte să te am/ Şi-ncet să te apropii.// Şi dacă stele bat în lac/ Adîncu-i luminîndu-l,/ E ca durerea mea s-o-mpac/ Înseninîndu-mi gîndul.// Şi dacă norii deşi se duc/ De iese-n luciu luna,/ E ca aminte să-mi aduc/ De tine-ntotdeauna." Poezia aceasta se înscrie în seria creaţiilor eminesciene cu o dublă tematică: erosul şi natura. Între sufletul eroului liric şi cel al naturii

---

[1)]Cf. Al.Rosetti, *Filosofia cuvîntului*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1946, p.46.

Scanned with OKEN Scanner

există o relaţie osmotică, nàtura fiind, deopotrivă, templu sacru al dragostei, alter ego-ul sufletului eroului liric.

În prima strofă, relaţia aceasta osmotică e pusă în evidenţă prin intermediul unei triade: ramurile (amintirile eroului liric, amintiri legate de fiinţa iubită), geamul (sufletul eroului liric, în care "bat" amintirile unei iubiri apuse; se poate observa, din lectura acestei strofe, ca de altfel a întregii poezii, că relaţiile între cei doi parteneri sînt obturate), plopii (natura concretizată în ipostaza de plopi, care "se cutremură", se-nfioară şi se frămîntă, exteriorizînd frămîntarea sufletească a celui părăsit de iubită). În strofa a doua, fiinţa iubită, aşa cum şi-a închipuit-o poetul, este una de sorginte astral-celestă; amintirea ei se reflectă în apele sufletului eroului liric. Numai o astfel de amintire reuşeşte să lumineze străfundurile sufletului celui rămas singur şi să-i însenineze gîndul că e sortit singurătăţii şi, deci, cuplul erotic nu se mai poate reface. Cea de-a treia strofă are aceeaşi tonalitate a nostalgiei aproapelui: norii deşi care "se duc" sînt norii tristeţii apăsătoare, şi singurătăţii sfîşietoare, de care eroul liric eminescian încearcă să se debaraseze, astfel încît să-i apară aureola chipului fiinţei iubite ("De iese-n luciu luna"). Remarcăm faptul că imaginea partenerei este esenţializată. Elementele ce compun portretul aparţin astralului ("stele", "luna"); sînt elemente eterne, pentru că Eminescu şi-a dorit întotdeauna iubirea eternă. La aceasta contribuie folosirea verbelor la indicativ prezent ("bat", "iese"), conjunctiv prezent ("se cutremur", "să te am", "să te apropii", "s-o-mpac", "să-mi aduc") - prezentul continuu, precum şi la gerunziu ("luminîndu-", "înseninîndu-"), sugerînd o acţiune durativă. De asemenea, adverbele ("-ncet" şi "-ntotdeauna") au o valoare aparte, căpătînd funcţie iterativă în contextul versurilor respective. Să mai adăugăm că sintagma conjuncţională "şi dacă..." dă fiecărei strofe turnura unei supoziţii, totul ţinînd de planul imaginar, de subiectivitatea eroului liric.

Poezia - mod de existenţă (structură, univers, evoluţia conceptului)

"Artă a limbajului care exprimă sau sugerează o emoţie, un sentiment, o idee, prin imagine, ritm şi armonie"[1], cum e definită în mod curent, poezia s-a născut odată cu cuvîntul.

[1] *Dicţionar de termeni literari*, Ed.Academiei, Bucureşti, 1976, p.338

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul vremii, începînd din antichitate, s-au formulat mai multe teorii şi clasificări, vizînd esenţa, natura şi conţinutul poeziei, ca expresie a diferitelor concepţii filosofice şi creaţiilor poetice propriu-zise. O definiţie pertinentă privind structura actului poetic, dar şi evoluţia termenului o dă Henri Delacroix în cartea sa *Psychologie de l'art*: "Poezia este limbaj intelectual, limbaj emoţional, limbaj muzical. Poezia este la mijloc de drum, între muzică şi limbajul intelectual; ea oscilează între cei doi termeni; uneori, la anumiţi artişti şi în anumite epoci, poezia nu este decît aproape un joc al formelor sonore; alteori este apropiată de punctul de a se pierde în intelectualitatea discursului logic; de asemenea, uneori, ea se răspîndeşte în imagini plastice şi în evocări picturale. Tocmai această bogăţie de mijloace îl îndemna pe Hegel să o considere ca artă supremă, aceea care depăşeşte şi conţine toate artele".[1)]

Răspîndindu-se în "imagini plastice şi în evocări picturale", poezia imită realitatea. Ne aflăm, deci, în faţa conceptului de mimesis - concept teoretizat de Platon şi preluat de Aristotel. În lucrarea sa *Republica*, Platon afirmă că arta, deci şi poezia, imită realitatea. Poetul reproduce lucrurile sensibile, care sînt o copie deformată a lumii ideilor. Prin urmare, poezia - în concepţia acestui filosof - este o copie a unei copii, o umbră a ideilor. Deoarece este o reflectare de ordinul al treilea, poezia ar fi lipsită de valoare cognitivă. Reluînd teoria lui Platon, conform căreia poezia este înţeleasă ca o activitate mimetică, Aristotel dă conceptului de imitaţie un înţeles mai larg, apropiat de punctul de vedere modern asupra poeziei. Aristotel consideră că poezia nu înseamnă copierea fidelă a realităţii, ci reproducerea esenţialului, a generalului din realitate. Avînd în vedere această nuanţare a conceptului de poezie propusă de Aristotel, s-a spus că el este cel care formulează ideea de tipizare artistică. Ideea tipicului în artă o găsim expusă în capitolul al IX-lea al *Poeticii* sale. În concepţia lui Aristotel, poezia nu e o reproducere absolut fidelă a obiectelor şi fenomenelor. El consideră drept obiect al mimesisului nu realitatea brută, încărcată de elemente nesemnificative, ci o realitate generalizată, posibilă în "limitele verosimilului şi necesarului".

[1)] Henri Delacroix, *Psychologie de l'art*, Ed.Alcan, Paris, 1927, p.412.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă pentru Platon poezia stîrneşte pasiunile şi tulbură raţiunea, pentru celălalt mare filosof poezia îl înnobilează pe om, purificîndu-i sufletul, eliberîndu-l de pasiunile negative. E vorba de ceea ce Aristotel numeşte *catharsis*. Prin această teorie, Aristotel a restabilit arta în drepturile ei fireşti, după ce fusese contestată de Platon. Prin mimesis, după Aristotel, poetul nu se afirmă pe sine, imitaţia nu înseamnă fantezie, ci cunoaştere. Înlesnind cunoaşterea, ea trebuie concepută în funcţie de realitatea căreia i se conformează.

Teoria mimesis-ului, în înţelesul pe care i-l dă Aristotel, a stîrnit dispute furtunoase, îmbogăţindu-i, pînă la urmă conţinutul. Un amendament demn de menţionat îl va face Filostrat, în opera sa *Viaţa lui Apollonius din Tyana*, propunînd conceptul de creaţie imaginativă: "Fantezia a hotărît operele artiştilor, nu realitatea" - e de părere Filostrat. Prin urmare, conceptul de fantezie nu contrazice mimesis-ul, ci include nu numai reprezentarea lucrurilor reale, ci şi a celor posibile.

Înţeleasă ca limbaj intelectual, ca limbaj emoţional şi limbaj muzical - cum e definită de acelaşi Delacroix -, poezia pierde tot mai mult din atributul de mimesis.

Începînd cu simbolismul şi culminînd cu expresionismul apare un nou concept de poezie, opus mimesis-ului, cel de antimimesis. Poezia nu mai reflectă, nu mai este o copie a naturii, a realităţii din afară, ci a realităţii intime. Ţinînd cont de antinomia dehors/dedans (în afară/ în lăuntru), poezia devine expresie a individualităţii creatoare, esenţa ei fiind concretizată în categoria de liric. Avîndu-şi sorgintea în antichitatea elină şi latină, la Platon, la Pindar - considerat cel mai mare liric al antichităţii -, la Lucretius, dar mai ales în celebrul *Tratat despre sublim*, atribuit lui Longinus, categoria de liric este, totuşi, o achiziţie a timpurilor moderne.

În opoziţie cu lirismul clasic, înţeles pînă la 1820 (epoca în care s-a afirmat Lamartine) ca un joc superficial de cuvinte şi de sentimente, şi în care poetul îndrepta mereu privirea în afară, spre un public impregnat de obişnuinţe înguste, de-acum înainte se cultivă o poezie lirică intimă, adică dedicată exprimării sentimentelor profunde ale poetului, sau acelor taine divine pe care le ascunde natura în aspectele ei cele mai sublime ori mai familiare, mai obişnuite. Poezia trebuie să scoată la lumină ceea ce i s-a relevat poetului prin "privirile furişate în sanctuarul sufletului,

Scanned with OKEN Scanner

unde se văd pe un altar misterios, ca prin uşa întredeschisă a unei capele, frumoasele urne de aur:credinţa, speranţa, dragostea" - consideră Lamartine. Poezia - conchide el -"e încarnarea celei mai intime părţi din sufletul omului şi a celei mai divine din gîndirea sa".[1)]

Poezia modernă

Caracterul antimimetic al poeziei capătă noi dimensiuni odată cu simbolismul, ajungîndu-se de la *ut pictura poesis* - concept introdus în limbajul teoriei şi criticii literare de către Horatius, care, la rîndul său îl împrumutase de la Plutarh (concept sinonim celui de mimesis) - conceptul *ut musica poesis*. Odată cu renunţarea la discursul poetului asupra evenimentelor şi lumii exterioare, substanţa lirică se concentrează asupra eului şi muzicii interioare, această schimbare de registru însemnînd, de fapt, actul de naştere a poeziei moderne. Cu rădăcinile în romantism, poezia devine conştient modernă prin creaţiile lui Verlaine, Rimbaud, Baudelaire şi Mallarmé, care şi teoretizează simbolismul, alături de Jean Moréas - considerat, pe drept cuvînt, naşul noului curent literar. În 1886, Moréas publică în *Le Figaro littéraire* articolul *Le Symbolisme* - întîiul manifest al simbolismului şi, prin urmare, al poeziei moderne. În acest articol, erau consideraţi maeştri ai simbolismului Baudelaire, Mallarmé şiVerlaine: primul, pentru că e "adevăratul precursor", al doilea, pentru că a înzestrat poezia "cu sensul misterului şi al inefabilului", iar al treilea, pentru că "a rupt lanţurile crude ale versului". De altfel, Verlaine - acest Horatius modern - scrie o nouă *Artă poetică*, în care avansează ideea că poezia nu mai e ca pictura, ci ca muzica. Aceasta reiese din versurile lui: "De la musique avant toute chose/ De la musique encore et toujours!" Era şi normal ca, încercînd să definească poezia, modernii să se refere la analogia ei cu muzica, iar anticii să se fi referit la pictură, ei fiind -credem- impresionişti *avant la lettre*. Apropiind poezia de muzică, Verlaine afirmă că ea trebuie să sugereze, nu să înfăţişeze nemijlocit sau să figureze linii ori forme; cuvintele, departe de a năzui spre exactitate, ceea ce ar fi

[1)]Apud Ph. van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, p.192-193.

Scanned with OKEN Scanner

idealul poeziei descriptive sau analitice, nu trebuie să fie utilizate "fără oarecare dispreţ", căci doar în haloul unui cuvînt cu aparenţe de inexactitate rezidă forţa lui poetică. Numai nuanţa, vagul şi nesigurul sînt mijloacele artei, pentru că obiectul poeziei este nu ideea clară, sentimentul precis, ci sentimentele nehotărîte, clar-obscurul senzaţiilor, imprecisul stărilor sufleteşti, inefabilul. Stările acestea sufleteşti, pe care reprezentarea concretă nu poate să le descrie, nu pot fi decît sugerate.

Mallarmé îşi va reuni articolele şi conferinţele în care teoretiza noul curent literar în volumul *Divagaţii* (1896). Doctrina sa estetică poate fi rezumată în jurul a trei principii care - după el - ar trebui să stea la baza poeziei moderne: 1) cuvîntul sau versul în sine comportă o valoare muzicală proprie; 2) obiectul nu e desemnat decît printr-o imagine aluzivă; 3) materia poemului este o idee, adică o noţiune abstractă, intelectuală sau emotivă (care ţine de intelect sau de afect).

În evoluţia conceptului de poezie modernă, un loc important îl ocupă, fără-ndoială, expresionismul. Curent artistic modern de mare prestigiu, apărut în Germania, în primele decenii ale secolului al XX-lea, ca o reacţie împotriva naturalismului şi impresionismului artistic şi literar, expresionismul proclamă o poezie în care -după cum spunea Blaga - "nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet". Expresioniştii consideră poezia drept o creaţie a spiritului uman, în exclusivitate, fără nici o influenţă din partea naturii. Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane* (vol.I) vede obîrşia expresionismului în idealismul lui Kant, care, la rîndul său, susţinea că lumea e reprezentarea spiritului uman: "Din moment ce lumea este reprezentarea mea -spunea criticul pare logic ca şi arta să nu purceadă din afară, ci dinăuntru şi să nu cunoască alte legi decît legile interioare ale spiritului creator. Expresionismul este ultima concluzie a idealismului kantian: suprimînd realitatea, aşa cum o percepem prin simţuri, el o creează din nou prin elaboraţia pur subiectivă a artistului".[1] Încercînd să definească arta expresionistă, unul dintre promotorii ei, Kurt Pinthus, scria că poezia nouă e numai erupţie, explozie, intensitate", iar Blaga o definea astfel:

[1] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.I, Ed. Minerva, 1973, p.55.

Scanned with OKEN Scanner

"De cîte ori un lucru este astfel redat, încît puterea, tensiunea interioară, îl transcende, trădînd relaţii cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist".[1]

În poezie, Blaga este expresionist prin amploarea şi profunzimea cu care cultivă transcendentul, cosmicul, miticul, ilimitatul, apocalipticul, extaticul, prin interesul pe care-l arată tradiţiilor locale, credinţelor străvechi, reacţiilor omeneşti primare, precum şi naturii. Vom încerca, în continuare, să exemplificăm cele spuse mai sus, cu cîteva poezii din volumul *Poemele luminii*. În *Lumina*, este prezentată concepţia mitică potrivit căreia singura modalitate de a dobîndi absolutul este întoarcerea la creaţiile şi formele iniţiale, la arhetipuri:"Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept cînd te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintîi,/ din lumina aceea-nsetată de viaţă?" *Linişte* conţine o altă credinţă străveche, potrivit căreia cei care au murit tineri şi "nelumiţi", îşi retrăiesc viaţa frîntă în urmaşi: "Se spune că strămoşi, cari au murit fără de vreme,/cu sînge tînăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sînge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-şi trăiască mai departe/ în noi/ viaţa netrăită". *Pax magna* ilustrează credinţa după care sufletul omului are o structură bipolară:demonică şi angelică. În sufletul omului sălăşluiesc, deopotrivă, binele şi răul. Aceste atribute relevă ideea că Dumnezeu şi Satana au fost, cîndva,fraţi: "Pesemne - învrăjbiţi/ de-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana/ au înţeles că e mai mare fiecare/ dacă-şi întind de pace mîna. Şi s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credinţa şi iubirea şi-ndoiala şi minciuna".

Evoluînd fie spre un joc al formelor sonore, fie pierzîndu-se în intelectualitatea discursului logic în afară de expresionism, poezia modernă cunoaşte şi alte momente importante în dezvoltarea sa. Astfel, abatele Henri Bremond, membru al Academiei Franceze, citind în faţa celor cinci academii reunite o alocuţiune despre poezia pură, introduce acest nou concept în limbajul poeticii moderne. Identificînd poezia cu rugăciunea, bazîndu-se pe experienţa de sugestie şi muzicalitate a poeziei simboliste şi extinzînd conceptul "purităţii lirice" şi asupra altor poeţi, cum ar fi Vergilius, Dante, Shakespeare, Racine, abatele Bremond consideră

---

[1] Lucian Blaga, *Încercări filosofice*, Ed. Facla, Timişoara, 1977, p.189.

Scanned with OKEN Scanner

poezia o formă a extazului, ridicîndu-se deasupra contingentului şi a raţiunii.

Suprarealismul continuă acţiunea de primenire a limbajului poetic, prin ruperea poeziei de reflexele condiţionate ale raţiunii şi punerea ei sub semnul inconştientului abisal. André Breton şi Louis Aragon sînt consideraţi fondatorii noului curent în Franţa. În 1919, ei publică primul text suprarealist - *Cîmpurile magnetice* - în revista *Littérature*. Teoretician al noii mişcări literare, Breton crede că adevărata poezie se bazează pe caracterul spontan al automatismului verbal. Sub acest aspect, el vorbeşte despre misterul insolit al limbajului în libertate.

La noi, în perioada interbelică, este formulată teoria poeziei ermetice, ilustrată în chip strălucit de creaţia lui Ion Barbu. Cel care a explicat pe larg trăsăturile distinctive ale acestui tip de poezie, în disjuncţie cu poezia obscură, a fost Tudor Vianu.

Poezia modernă, de la Arghezi încoace este o poezie-joc. Într-o *Ars poetica* din 1927, autorul *Cuvintelor potrivite* mărturisea: "Toată viaţa am avut idealul să fac o fabrică de jucării şi, lipsindu-mi instalaţiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin şi mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabond al cuvintelor date. Am căutat cuvintele care sar şi fraze care umblă de-sine-stătătoare (...) M-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări (...) Cîteodată şi destul de des, am schimbat resorturile într-adins, ca să văd cum sar ele strîmbe. N-am făcut nimic, *m-am jucat* "(s.n.)

Lecţia poeziei-joc a lui Tudor Arghezi, lecţie cu tradiţii îndelungate, de la zicerile folclorice, pînă la Anton Pann, iar în epoca mai nouă mişcarea avangardistă ori Ion Barbu, a influenţat puternic poezia contemporană, influenţa fiind evidentă mai ales în lirica lui Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu. Însă Nichita Stănescu pare a fi poetul cu universul cel mai puternic structurat pe relaţia joc - poezie. La acesta din urmă, sensul jocului verbal este derivat din ideea atotcuprinzătoare a omniprezenţei demiurgice a poetului, căreia Nichita Stănescu îi dă o dezvoltare încă nemaiîntîlnită în poezia noastră, împinsă uneori pînă la absurd, pînă la anti-poezie, ca în această creaţie intitulată *A se fi*: "Eşti?/ -Mă sunt! A se fi, sufletul/ Îmi pare se fiind./ A fi e fără de suflet". Ori în altă creaţie, tot atît de teribilistă (din ultima parte a activităţii literare a poetului) şi intitulată *Iarna sîngelui*:

Scanned with OKEN Scanner

"Ningea în sus între nori/ Cu fulgi roşii plutitori/ Uneori, neuneori,/ De sărbători./ Era o îndepărtare,/ O ninsoare pe cerul cel roşu şi mare,/ Palid copilul de sărbători,/ Surîdea uneori, alteori,/ Sau plîngea în timp ce mergea,/ Semn că ninsoarea albea./ Uneori, neuneori,/ Alteori, nealteori". Deşi situate în timp la două extremităţi (prima aparţine perioadei de început a liricii stănesciene, cea de-a doua ultimilor ani ai activităţii literare a poetului), totuşi cele două poezii stau sub aceeaşi zodie - cea a poeziei-joc.

Scanned with OKEN Scanner

SFERA LIBERTĂŢII NECESARE ÎN *LUCEAFĂRUL*

Luceafărul este una dintre capodoperele literaturii române, deschise unei multitudini de interpretări. "Testamentul liric" eminescian este - aşa cum aprecia Tudor Vianu, vorbind despre creaţiile artistice cu adevărat valoroase - "o operă în care priveşti ca-ntr-un abis fără fund". Ideea aceasta a distinsului critic este cît se poate de justă, căci, în privinţa unghiurilor de receptare şi interpretare a *Luceafărului,* acesta este practic inepuizabil.

Aşa stînd lucrurile, considerăm că se poate vorbi despre *sfera libertăţii necesare*, detectabilă în poemul *Luceafărul*, dacă ne gîndim la cei doi protagonişti: Hyperion şi Cătălina. Aceştia sînt doi aspiranţi, la fel de înfocaţi, spre acelaşi ideal: dragostea eternă. Însă, la acest ideal himeric ei nu pot accede, deoarece, deşi el aparţine amîndurora, se împarte în două sfere de neconciliat vreodată: terestrul şi astralul. Această incompatibilitate dintre cele două sfere este accentuată de diferenţa dintre modalităţile prin care cei doi încearcă să dobîndească libertatea de acţiune: la Hyperion e vorba de voinţă, pe cînd la Cătălina de dorinţă. La unul e vorba de raţiune, dublată de luciditate, dar şi de pasiune ardentă; la cealaltă doar de atracţia instinctuală spre necunoscut.

Prima coordonată a sferei terestre este aceea a "negrului castel", unde Cătălina, prin atributele sale, se ridică deasupra semenilor ei, fiind frumoasă şi de viţă nobilă, dar necunoscînd dragostea adevărată:

"A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată
Din rude mari împărăteşti,
O prea frumoasă fată.

Şi era una la părinţi
Şi mîndră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele".

Scanned with OKEN Scanner

Dragostea fetei trebuie însă să concorde cu calităţile sale, o dragoste ieşită din comun, o dragoste concepută în superlative. Această dragoste devine necesitate, conform căreia fata de împărat aspiră către ideal, dorind să se elibereze de condiţia sa de pământeană şi să se ridice, prin iubire, în sfera libertăţii necesare. Astfel, iubirea Cătălinei devine o încercare de depăşire a sferei condiţiei umane şi de a urca pe cea mai înaltă treaptă a existenţei: nemurirea - sfera libertăţii absolute.

Hyperion aparţine sferei celei de sus, fiind o fiinţă înzestrată atît cu libertate de acţiune, dar şi cu libertate de gîndire. În cazul lui, dacă libertatea de gîndire e absolută, libertatea de acţiune este relativă; cel care deţine cheia libertăţii absolute este Demiurgul. Aşa se justifică zborul Luceafărului prin spaţiul cosmic, pentru a-i cere acestuia să-l absolve de nemurire. Cînd sufletul i se aprinde de dragoste, dorinţa lui de transfigurare devine voinţă, care-i este absolut necesară spre a-şi împlini idealul - visata libertate absolută. Şi pentru ca visul să devină realitate, Hyperion e nevoit să împărtăşească aceeaşi condiţie cu cea a Cătălinei. Fiind o puternică conştiinţă astrală, el o acceptă. Pentru "astrul nemuritor", aducerea Cătălinei în sfera lui înseamnă atingerea sferei iubirii ideale, eterne în lumea lui, dorind astfel să o ridice pe fată la înălţimea unei stele, exact către ceea ce aspira şi ea:

"O, vin' în părul tău bălai
S-anin cununi de stele
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele".

Zborul lui Hyperion prin spaţiul cosmic şi convorbirea lui cu Demiurgul reprezintă de fapt lupta ce se dă cu conştiinţa de sine. Pentru el, nemurirea devine o capcană din care trebuie să scape cu orice preţ, pentru a-şi atinge scopul: "Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege". De aici porneşte libertatea lui de acţiune. Prin gestul lui, Hyperion încalcă sfera libertăţii absolute a tutorelui său, ieşind de sub "zodia" acestuia. Cu alte cuvinte, se poate vorbi, în termeni freudieni de revolta împotriva unuia din părinţi. Demiurgul nu-şi exprimă în mod tranşant interdicţia ca Hyperion să renunţe la nemurire. Şi pentru că strădania sa de a-i reaminti lui Hyperion originea de sorginte astrală e zadarnică, "părintele" încearcă să-l facă pe acesta să înţeleagă că gestul său e superfluu. De aceea, îl îndeamnă să privească idila dintre cei doi muritori.

Scanned with OKEN Scanner

"Răsărit din liniştea uitării", Luceafărul vrea să fie cunoscut, înţeles, liber. "Setea care-l soarbe" în drumul său spre Demiurg este dorul aprins, începutul de umanizare, iar "setea de adînc" vine din marea lui dorinţă de a "cădea" pe pămînt, de a se elibera de propria condiţie, prin uitarea de sine:

"Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemenea
Uitării celei oarbe".

Demiurgul nu acceptă să dea curs rugăminţii lui Hyperion. În pledoaria sa, uzitează de toate argumentele pentru a-l îndepărta de la dorinţa sa arzătoare. Şi aceasta deoarece el, ca atoateştiutor, sesizează că idealul spre care aspiră Luceafărul şi idealul ca noţiune sînt proprii numai oamenilor: "Ei numai doar durează-n vînt/ Deşerte idealuri". În timp ce "deşertul ideal" este propriu omenirii, înalta conştiinţă aparţine fiinţelor superioare: "Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte". Înţelegător, Demiurgul îi propune lui Hyperion eliberarea nu prin patimă şi moarte, ci prin acceptarea condiţiei sale, a dorinţei exprese de a crea:

"Vrei poate-n faptă să arăţi
Dreptate şi tărie?
Ţi-aş da pămîntul în bucăţi
Să-l faci împărăţie".

În această luptă dintre pasiune şi raţiune[1)], învinge, pînă la urmă, condiţia sa de esenţă pură, suficientă sieşi. Orice muritor se bucură de o libertate de alegere între viaţă şi moarte. Nemuritorii nu pot beneficia însă de această "plăcere". Deşi îl imploră pe Demiurg să-i lase această "plăcere", Hyperion nu o poate gusta:"Dar moartea nu se poate".

Cătălina vede nemurirea astrului ca pe o moarte stranie, eternitatea fiind, de fapt, principalul atribut al morţii ("Un mort frumos cu ochii vii"). De acum, iubirea Cătălinei pentru astrul nemuritor este, în conştiinţa ea, egală cu moartea:"O, de luceafărul

[1)] În teatrul clasic francez, la Corneille şi Racine, conflictul are la bază aceeaşi contradicţie. La Eminescu, ca şi la Corneille, învingătoare iese raţiunea. La poetul nostru, relaţia e cu atît mai pregnantă, cu cît cei doi termeni aparţin unor sfere de neconciliat: raţiunea ţine de astral, pasiunea de teluric.

Scanned with OKEN Scanner

din cer/ M-a prins un dor de moarte". Şi poate de aceea Cătălina refuză să se rupă de condiţia sa. Tot timpul ea îşi dă seama de faptul că dragostea lui Hyperion, pe care nu o va înţelege niciodată, va fi şi de neatins. Din aceste considerente, Cătălina nu poate fi acuzată nici de infidelitate, dar nici de frivolitate. Este adevărat, ea îi cedează destul de uşor pajului, acest don Juan de duzină, dar dincolo de această acceptare a iubirii terestre sesizăm resemnarea fetei faţă de o iubire nepământeană, precum şi teama de a nu rămîne singură. Graba cu care Cătălina îl urmează pe Cătălin în crîngul cu tei nu provine atît din conduita fetei după horaţianul "carpe diem", cît mai ales din dorinţa de a complini lipsa unui spaţiu la care sufletul ei nu poate avea acces: sfera libertăţii necesare. Fata de împărat nu înţelege latura ideală a fericirii spre care tinde Hyperion. Dorinţa ei arzătoare de a-şi depăşi condiţia se stinge însă repede în braţele pajului. Acum se vede cel mai bine pentru ce accesul în sfera absolutului îi este interzis: Cătălina e o fiinţă muritoare, supusă perisabilităţii, care concepe iubirea ca o voluptate şi nu ca un ideal, aşa cum o înţelege Hyperion.

În ceea ce-l priveşte pe Hyperion, el nu va atinge nici fericirea, dar nici idealul mult visat şi nici nu va mai aspira spre ele. Experienţa trăită, deşi dureroasă, este valoroasă prin concluzia ei, care, în fond, îl reprezintă: "Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece".

Scanned with OKEN Scanner

VOCAŢIA TRAGICULUI LA LIVIU REBREANU

Este cunoscut faptul că întreaga creaţie rebreniană (nuvele şi romane) poartă pecetea realismului. Exegeza operei lui Rebreanu de dată recentă a ambiţionat în a nuanţa realismul care transpare din creaţia acestui scriitor, invocînd un argument de ordin estetic, şi anume că realismul lui Rebreanu diferă de cel balzacian, flaubertian şi chiar zolist.

Respingînd noţiunea de realism dur, pe motivul că aceasta nu este detectabilă în creaţia rebreniană în totalitatea ei, într-un articol din România literară (nr.47/21.o9.1985,p.4) - *Dincolo de graniţele realismului* -, Ion Simuţ propune formula de realism tragic, formulă care ar justifica demersul său analitic.

Împărtăşind opinia acestui exeget, vom preciza că Liviu Rebreanu are un acut simţ al tragicului. Ceea ce-l atrage pe romancierul născut la Tîrlişiua sînt evenimentele care au în ele un sîmbure de tragism.

Cine aruncă o privire asupra galeriei tipologice a personajelor din romanele lui Rebreanu, va putea observa că acestea au un destin tragic, iar sufletele lor, asemenea unei bulboane din povestirile sadoveniene, la suprafaţă afişează un calm aparent, dar în adîncuri ascund vîrtejuri ameţitoare.

Avînd în vedere aceste consideraţii preliminare, vom aprecia că personajele romanelor lui Rebreanu - cele mai multe - au un comportament care aduce cu cel al personajelor din tragedia greacă. La eroii lui Rebreanu, ca şi la cei din tragediile lui Eschil, Sofocle sau Euripide, conflictul dintre pornirile contradictorii este unul interior, lupta se dă între pasiune şi raţiune. Bunăoară Ion, din romanul cu acelaşi nume, se zbate între "glasul iubirii" şi cel al

Scanned with OKEN Scanner

pămîntului, sufletul său înscriind o sinusoidă între aceste două extremităţi. Deşi tînjeşte la modul absolut după fiecare din aceste glasuri, în ciuda eforturilor sale disperate, Ion nu va reuşi să le unească într-un singur tot. Exemplar elocvent al legii luptei contrariilor, Ion constituie, prin sfîrşitul său tragic, o abatere de la vechiul mit al androginului.

Cu Apostol Bologa se întîmplă acelaşi lucru: cele două glasuri -iubirea de neam şi conştiinţa de ofiţer - nu se pot împăca într-unul şi acelaşi suflet. Evoluţia sa psihologică de la un pol la altul dezvăluie un suflet complicat. Zbuciumul de a nu fi găsit soluţia ideală se transformă în obsesie şi de aici pînă la gestul disperat al dezertării nu mai este decît un singur pas.

Romanele *Răscoala* şi *Crăişorul Horia* reiau, la dimensiunile colectivităţii, destinul lui Ion, personaj pe care autorul l-a dorit emblematic, simbolic, pentru cei din rîndurile cărora provine. E drept că, în aceste două romane, cele două glasuri - cel al iubirii şi cel al pămîntului - se suprapun, în sensul că glasul pămîntului este şi cel al iubirii, dar, lipsiţi de maturitatea politică necesară păstrării acelui TOT pe care îl visau şi-l doreau cu ardoare, ţăranii vor eşua pînă la urmă în această tentativă, soarta lor fiind una tragică.

Alcătuit din şapte nuvele care au la bază teza indiană a migraţiei sufletelor în şapte vieţi, pînă a-şi găsi liniştea în Nirvana, *Adam şi Eva* este povestea de iubire a două suflete ce nu se pot contopi decît după suferinţele celor şapte existenţe în epoci istorice diferite. Ideea pe care o vehiculează Rebreanu aici aminteşte de concluzia finală a eroului nuvelei lui Macedonski, Nicu Dereanu, anume că suferinţa este condiţia sine qua non a vieţii şi, implicit, a iubirii.

Pe aceeaşi canava se va ţese trama romanelor *Jar* şi *Ciuleandra*. Liane Rosmarin, din primul roman, şi Puiu Faranga, din cel de-al doilea, sfîrşesc tragic: femeia se sinucide, bărbatul într-o casă de sănătate, jucînd rolul bolnavului închipuit, va ajunge ceea ce mima - un alienat mintal. Cei doi nu puteau avea alt sfîrşit, deoarece au trădat, fiecare în felul său, "glasul iubirii" La gîndul că va rămîne fată bătrînă, Liane va renunţa cu destulă uşurinţă la iubirea serafică visată şi, atrasă de porniri carnale, va cădea în plasa unui don Juan ocazional. Prin gestul său criminal, de a-şi fi sugrumat soţia, Puiu Faranga este - parafrazînd titlul unei poezii a lui Jacques Prevert - unul din îndrăgostiţii trădaţi.

Scanned with OKEN Scanner

Din cele arătate aici reiese faptul că, indiscutabil, Rebreanu e un romancier cu vocaţia tragicului. Nimeni altul ca el nu a relevat mai profund destinul tragic al omului.

Relaţia narator-personaj în romanele lui Rebreanu

Deşi diverse sub aspect tematic şi caracterologic, totuşi, din perspectivă naratologică, romanele lui Rebreanu au o seamă de trăsături comune.

La o lectură atentă a romanelor rebreniene, remarcăm viziunea omniscientă a naratorului. Această viziune diferă de tehnica balzaciană de prezentare a personajelor, căci Rebreanu nu intervine în mod direct în fluxul evenimenţial: el narează rece şi obiectiv fapte şi întîmplări, prezentînd personajele în strînsă legătură cu mediile lor sociale, dar fără a participa afectiv la cele narate, aşa cum face de pildă Sadoveanu în romanele sale.

În privinţa relaţiei narator-personaj, se poate vorbi de o tehnică a retardaţiei, conjugată cu una a amînării, detectabile în mai toate romanele lui Rebreanu.

Aşa, de exemplu, în romanul *Ion*, după scandalul de la horă şi "probozirea în biserică", nesigur pînă şi de dragostea Anei, Ion se gîndeşte să se reîntoarcă la vechea lui dragoste, Florica, fapt ce contravine acestei atitudini, precum şi condiţiei sale sociale. Situaţia în care eroul e pus este dilematică: să aleagă viaţa de sărăcie alături de Florica sau s-o aleagă pe Ana şi pămînturile ei? Aparent, personajul se reîntoarce la punctul de plecare iniţial al evenimentelor. În realitate însă, el e pus în situaţia de a cîntări şansele sale, de a înţelege că pentru sine altă cale de a-şi depăşi condiţia socială nu e decît să pună mîna pe pămînturile lui Vasile Baciu. Rebreanu dă acestei tehnici a amînării o încărcătură tensională aparte, creînd premisele declanşării dramei eroului. Conflictul cu Simion Lungu (aparent insignifiant pentru mersul evenimentelor) - tentativă simbolică a eroului de a se împotrivi realităţii, de a întoarce timpul în tiparele sale, favorabile destinului său -, are loc în momentul cînd se redeschide perspectiva dramei lui Ion.

În *Pădurea spînzuraţilor*, reîntoarcerea la gîndul chinuitor al dezertării are, pentru Apostol Bologa, de fiecare dată, o altă

Scanned with OKEN Scanner

justificare interioară, ratările succesive ducînd "spre noi trepte ale destinului interior dat eroului" (N.Creţu).

Unii critici şi istorici literari au remarcat, pe bună dreptate, dispunerea în cerc a materialului epic al *Pădurii spînzuraţilor*. Se cuvine să precizăm că evoluţia psihologică a lui Apostol Bologa e redată în spirală. În sprijinul acestei afirmaţii, amintim că, la începutul romanului, Bologa se află în postura de spectator la execuţia lui Svoboda, pentru ca în final să devină actor al aceluiaşi scenariu. În roman, tehnica retardaţiei e dublată de o serie de adjoncţii sau analepse, care amplifică drama eroului. Imaginea cehului Svoboda spînzurat, a luminii din ochii condamnatului, se transformă în sufletul lui Bologa în obsesie în momentul cînd Klapka îi vorbeşte despre pădurea spînzuraţilor din Italia. Ba mai mult, obsesia înregistrează un crescendo: în lumina reflectorului muscalilor, lui Bologa i se pare că vede lumina din ochii cehului spînzurat; în drum spre Făget, din goana automobilului eroul zăreşte şapte ardeleni spînzuraţi şi i se pare că e aceeaşi figură, a lui Svovoda, dar multiplicată.

Remarcăm la unele personaje din roman o teribilă poftă de a povesti. Revăzîndu-l pe Bologa după lunga spitalizare a românului, Klapka îi cere acestuia să-i povestească tot ce i s-a întîmplat de la ultima lor întrevedere. Contrar aşteptărilor, nu românul povesteşte, ci cehul:"Căpitanul turuia parcă n-ar fi vorbit de un secol şi ar ţine să-şi verse acuma tot sufletul". Ca şi Klapka, şi doamna Bologa are aceeaşi "patimă". Deşi îşi roagă fiul să-i relateze "toate cîte a păţit de cînd n-a mai fost pe acasă", ea n-are răbdare şi, asumîndu-şi funcţia de narator-informator, îi face cunoscute lui Bologa ultimele noutăţi din viaţa ei şi a tîrgului. Dacă la Paul Vidor naraţiunea îmbracă haina autobiografismului, la Apostol Bologa ea are funcţie cathartică, cu vădite tente de confesiune: "Vorbea pentru a-şi alina sufletul prea încărcat..."

Dacă în *Ion* sătenii constituiau conştiinţa-martor, "vocea" care comenta întîmplările, în *Răscoala*, psihologia maselor trece pe primul plan, funcţia de "conscience enregistreuse" revenindu-i tînărului Titu Herdelea, liantul celor două acţiuni paralele ale romanului.

De altfel, prima parte a romanului în discuţie, *Se mişcă ţara*, e realizată pe baza aceleiaşi tehnici a retardaţiei. Din punctul de vedere dialectic, această parte constituie etapa acumulărilor

Scanned with OKEN Scanner

cantitative. În sensul acesta, este impresionantă măiestria romancierului în a reliefa în mod gardat creşterea mîniei ţăranilor. La început, sătenii sînt derutaţi, întrebîndu-se mereu, fără să întrezărească vreo soluţie care să le amelioreze situaţia:

"- Păi ce să facem, oameni buni, ce să facem?" Frazele, ameninţătoare, sînt rostite enigmatic, doar pe jumătate: "-Da ce facem, măi creştini, şezătoare ori..." Creşterea mîniei ţăranilor transpare din cîte un gest ori cîte un cuvînt. Se stabileşte astfel, "fără intenţie şi spontan, un fel de limbaj esopic, la care subscrie toată lumea" (Ov.S.Crohmălniceanu):"-Baţi coasa, Trifoane, ori...? întrebă Leonte fără mirare. - O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul. -Mi se pare că vrei să coseşti înainte de a semăna? - Apoi dacă trebuie?...De!"

După ce a realizat convergenţa glasurilor, "romancierul lasă să se simtă un gol, aerul electrizat de înaintea furtunii"(N.Creţu). Într-o scenă-cheie (cuvîntarea prefectului Boerescu), ţăranilor li se cere "tăcere". "Interludiul acesta, al liniştii ameninţătoare, este compoziţional necesar ca pe fondul ei să se prelungească ecoul grav al glasurilor revoltei..."(N.Creţu).

Obsesia "acumulărilor subterane, a crizelor lente rezolvate(...) printr-o explozie de energii eliberate"(L.Raicu) apare şi în *Crăişorul Horia*. Ca şi în celălalt roman al gloatei, la început, ţăranii aşteaptă tacit, încrezători în promisiunile împăratului. Mergînd la Viena cu revendicări la împărat, şi negăsindu-l, ei rămîn să-l aştepte, folosind timpul pentru a întocmi "inventarul scris al suferinţelor şi cererilor ţărăneşti"(L.Raicu). Pînă la venirea împăratului, notarul public Enyendi se însărcinează să redacteze jalba petiţionarilor. Ca "porte parole" al celor mulţi, Horia devine narator-informator: "...ne-a ajuns cuţitul la os (...) Nu mai avem nici un drept, fără numai datori".

Dar retardaţia e folosită nu numai de romancier, ci şi de unele personaje. Bunăoară, Policarp Faranga, din romanul *Ciuleandra*, în momentul cînd fiul său, Puiu, îi mărturiseşte că şi-a ucis soţia, de teamă ca acest act nesăbuit să nu-i prejudicieze reputaţia de fost ministru al justiţiei, hotărăşte să-şi ducă progenitura într-o "casă de sănătate", pentru ca apoi să fie internat într-un sanatoriu. Îndată ce lucrurile se vor linişti, Puiu va putea începe o viaţă nouă. Cu toate că bătrînul Faranga zoreşte medicul să constate că omuciderea ar fi urmarea unei crize de nervi, acesta îndeamnă la "răbdare şi iar

Scanned with OKEN Scanner

răbdare". De altfel, întreg romanul e o lungă aşteptare a verdictului medicului, care întîrzie să-l dea, solicitîndu-i lui Puiu numeroase naraţiuni-confesiune, naraţiuni care să-l ajute să se poată pronunţa asupra culpei pacientului său. Recurgînd la o rotaţie a vocilor narative, Rebreanu face romanul mai palpitant sub aspect erotic: din confesiunea doctorului Ursu aflăm că pacientul şi medicul iubiseră aceeaşi femeie, unul din interes, celălalt cu pasiune.

Tot o lungă aşteptare este şi romanul *Jar*: întreaga familie a lui Alexandru Rosmarin aşteaptă ca Liane să se decidă asupra viitorului ei soţ. Şi pentru că fata e o fire capricioasă, ea amînă veşnic fericitul eveniment. Cînd, în sfîrşit, pare că s-a decis, Liane cade în plasa unui don Juan ocazional, pierzîndu-şi fecioria. Tînărul ofiţer de aviaţie, Dandu Victor, în acţiunea sa de seducere a fetei este extrem de expansiv, dovedindu-se în cele din urmă "expert" în mînuirea aventurilor galante. O dată ce cucerirea a fost făcută, el afişează indiferenţă în menţinerea legăturii erotice, amînînd sub diverse pretexte cererea în căsătorie a fetei.

De asemenea, se poate face o apropiere între romanele *Adam şi Eva* şi *Amîndoi*, dacă avem în vedere aceeaşi tehnică a retardaţiei. În primul, folosind o analepsă în planul rememorării (eroul romanului, Toma Novac, pe patul morţii, retrăieşte viaţa sa pămîntească, dar şi celelalte şase vieţi, anterioare, pe care sufletul său le va fi trăit), Rebreanu amînă relevarea cauzelor "dramei din Strada Albă", care au dus la destrămarea idilei dintre Toma Novac şi angelica Ileana. În cel de-al doilea roman, utilizînd o serie de procedee ce ţin de romanul poliţist, autorul amînă voit dezvăluirea asasinului soţilor Ilarie şi Miţa Dăniloiu. Pînă la urmă, într-o naraţiune rezumativă, aceasta, care nu e decît o servitoare, confesîndu-se judecătorului de instrucţie.

Opera acestui genial cititor al romanului românesc modern rămîne deschisă, desigur, la noi interpretări. Lucrul acesta îl dovedeşte diversitatea unghiurilor sub care romanele lui Liviu Rebreanu sînt abordate de critica noastră literară.

Scanned with OKEN Scanner

BALTAGUL SAU COBORÎREA ÎN INFERN A EROINEI-ACTANT

La mai bine de jumătate de veac de la apariţie (1930), romanul *Baltagul* este o operă care rămîne deschisă unor noi perspective şi modalităţi de interpretare. Studiul nostru îşi propune abordarea acestui roman din perspectivă semiologică.

RELAŢIA NARATOR-PERSONAJ. Chiar de la primele pagini ale romanului putem decela alternanţa planurilor: cel al naraţiunii (aparţinînd romancierului, care întocmeşte fişa caracterologică a actanţilor) şi planul aducerilor-aminte (aparţinînd Vitoriei Lipan, eroina-actant, care rememorează figura soţului ei, Nechifor Lipan).

Figura lui Nechifor Lipan, marele absent al romanului, se conturează retrospectiv, în planuri discontinui, pe de o parte din aducerile-aminte ale Vitoriei, iar pe de altă parte din naraţiunile tip "remember" ale cîrciumarilor chestionaţi de munteancă.

TIMPUL. Trebuie precizat că în *Baltagul* există:

a) un timp al scriiturii, progresiv, pe măsura înaintării fluxului evenimenţial;

b) un timp faptic, regresiv, impus de Vitoria în momentul demarării periplului ei, pînă al descoperirea criminalilor.

SPAŢIUL ÎN DISCURS. Periplul Vitoriei Lipan este - aşa cum sesiza Const. Ciopraga - o odisee montană: "Tarcăul, din care pleacă şi în care se întoarce Vitoria Lipan după îndeplinirea datoriei morale (de a-şi îngropa soţul - n.n.,C.M.), este Ithaca ei cvasimitică".

Acest periplu, pe care Vitoria îl reface fidel, luînd urma lui Nechifor, în prima lui parte este ascendent (pînă la Dorna - de unde acesta a cumpărat oile), iar în partea a doua este descendent (pînă la Crucea Talienilor, între Suha şi Sabasa, unde i s-a pierdut urma).

Scanned with OKEN Scanner

Vitoria săvîrşeşte un adevărat ritual, care premerge periplului:

-roagă părintele Dănilă să citească la biserică;

-merge la baba Maranda să-i dea în cărţi;

-consultă, la mînăstirea Bistriţa, pe cuvioasa Ana şi arhimandritul Visarion;

-ţine post negru 12 vineri.

Interesant este de urmărit relaţia osmotică dintre eroina-actant şi elementele naturii, pe tot parcursul periplului. La plecarea din Tarcău, focalizarea relaţiei este zero:"Pe omături mai fîşia austrul, şi cerul era ca floarea de zlac". Starea de linişte şi frămîntare a naturii concordă cu oscilaţiile sufleteşti ale eroinei. La Bistriţa, diviziunile barometrului sufletului sînt minime:"Cînd ajunseră la Bistriţa, soarele bătea de la amiază şi streşinele din sat de la Tarcău ţîrîiau, sticlind şiraguri de mărgele vii (...) Numai în gura pîrăului se afla o topliţă, unde bolborosea apa scînteind, ca un cuibar al soarelui". Următoarele halte, la Bicaz şi Călugăreni, menţin aceeaşi stare de destindere sufletească; informaţiile culese de Vitoria despre Nechifor sînt vagi. Abia în Farcaşa sufletul femeii va intra cu adevărat în ritmul sufletului naturii. Vitoria va urma cu fidelitate "semnele" pe care i le arată mesagerul veştilor - vîntul: "Cînd a intrat în sat la Farcaşa, deodată s-a prăvălit de pe muntele cel mare un vînt rece, trăgînd după dînsul nouri negri şi vîrtejuri de ninsoare (...)

- Gheorghiţă, vorbi ea, asta-i poruncă să facem popas aici". Următoarele bolgii, Borca (unde Vitoria e nevoită să participe la bucuriile unei cumetrii) şi Cruci (unde oamenii încălcaseră rînduielile bisericeşti, făcînd nuntă în post) pregătesc "furtuna" de la Dorna. De astă dată, frămîntarea sufletească a muntencei nu-şi mai găseşte ecou în exterior: "Cum s-au apropiat de ţara Dornelor, Vitoria a înălţat nasul şi a simţit în nări ca o mireasmă. Nu era nimic decît un vînt subţire şi călduţ de la asfinţit, care urma să topească domol omăturile. *Ea nu simţea nimic din afară* (s.n.);o mistuia o arşiţă dinlăuntru şi o înăbuşea". La Dorna, Vitoria atinge cota maximă a ascensiunii sale. Aici află că soţul ei cumpărase oi şi apucase "drumul pe Neagra [1] (...) tot la vale". Rotaţiei de 180° pe care o face Vitoria îi corespunde schimbarea radicală a vremii: "Cum a făcut nevasta lui Lipan calea întoarsă, vremea s-a zbîrlit.

---

[1] Credem că simbolística toponimului are valoare premonitorie.

Scanned with OKEN Scanner

S-a răsucit vîntul şi a prins a bate către miezul-nopţii. Dezghieţurile au stat. Lumina a slăbit în dosul pîclelor".

Prima bolgie descendentă a periplului - Broşteni - îi dezvăluie Vitoriei trecerea lui Lipan alături de alţi doi oieri. Prezenţa vîntului în următoarea bolgie - Sabasa - traduce nu atît starea sufletească a muntencei, cît mai ales cea a celor trei oieri: "...sus vîntul avea un spulber ş-o putere vie, încît te puteai rezema cu spatele de el".

În clipa cînd în satul Suha, ultima bolgie a periplului, certitudinea dispariţiei lui Lipan e obţinută, gîndul Vitoriei se fixează fulgerător la vîntul care încercase parcă să-i vorbească: "Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru. Domnu Iorgu Vasiliu îşi repetă afirmarea. Ca şi cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu aşteptînd şi cugetînd. Acum vedea adevărat şi bine că vîntul a contenit. Căzuse jos, în vale, şi amuţise şi el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuia să se întoarcă îndărăt. Nu avea în ea nici cea mai mică îndoială că, între cei doi, Nechifor nu se afla (...) Dumnezeu îi va fi păstrat urmele. Ea are datoria să se întoarcă şi să le găsească. Sfînta Ana i-a şi dat semn, poprind vîntul şi întorcîndu-l pe crîngul său".

FUNCŢII. Numeroşi exegeţi au sesizat afinităţile romanului cu balada pastorală *Mioriţa*, afirmaţiile lor avînd drept pandant chiar motto-ul cu care începe romanul - avertismentul mioarei, expresie a raţiunii, îndemnînd la vigilenţă:"Stăpîne, stăpîne,/ Mai chiamă ş-un cîne".

În *Baltagul*, mitul e privit din altă perspectivă, nu ca în *Mioriţa*, din unghiul celui ce trebuie să moară, ci a celui ce va suporta absenţa. Contactul cu legea morţii, în balada pastorală, vizează pe cel ce suportă rigorile; depăşirea tragicului prin înţelegerea morţii ca necesitate a fost interpretată de unii critici drept resemnare, aceasta datorîndu-se faptului că atenţia s-a concentrat asupra accidentului epic (asasinatul), ignorîndu-se planul mitic care cuprinde condiţia de condamnat la moarte.

De remarcat faptul că ori de cîte ori munteanca contactează relaţii cu cei care populează bolgiile, aducînd vorba de omul ei, judecăţile sînt concluzionate logic:"De hoţi nu se temea, avea stăpînire asupra lor. Doar dacă l-ar fi pălit dintr-o latură, prieteni, pe furiş". De fapt, prin această remarcă, eroina îşi manifestă funcţia de anticipare involuntară a expierii soţului ei. Pe măsura

Scanned with OKEN Scanner

reconstituirii drumului fatal al lui Nechifor, pentru Vitoria această funcţie, aparent involuntară, va deveni certitudine.

Pentru argumentarea zicerii noastre, ne vom opri la ultimele bolgii ale periplului, înainte de expulzarea lui Nechifor Lipan şi coborîrea în Infern a muntencei.

Ajunsă la Suha (după ce la Sabasa constatase prezenţa celor trei oieri), Vitoria află cu stupoare, de la cîrciumarul Iorgu Vasiliu, că în toamnă veniseră de la Dorna doi oieri.

După relatarea neconvingătoare a lui Calistrat Bogza privind felul cum Nechifor le-a vîndut, lui şi lui Ilie Cuţui oile, Vitoriei i se arată alte "semne", care reclamă continuarea investigaţiilor:"Din întunericul lui, în care se depărta pentru întîia oară, Lipan se întorsese, arătîndu-şi faţa şi grăind lămurit numai pentru urechile ei (...) *Vîntul a pornit din nou, venind acuma către miazăzi* "(s.n.). Stîrnirea vîntului semnifică pentru Vitoria "ridicarea pînzelor" şi returnarea în bolgia precedentă, Sabasa:"Urcînd şoseaua cea mare şerpuită peste Stînişoara, Vitoria şi Gheorghiţă auziră glasul puhoaielor. Acest zvon creştea mai ales cînd treceau peste arcurile marilor poduri de piatră, deasupra prăpăstiilor".

Condiţia *sine qua non* pentru coborîrea eroinei-actant în Infern este recuperarea cîinelui care-l însoţise cîndva pe Nechifor. Cîinele reprezintă o forţă telurică, de natură benefică. Funcţia sa de adjuvant pentru eroină este inerentă descoperirii rămăşiţelor pămînteşti ale soţului ei.

În urma investigaţiilor întreprinse, Vitoria ajunge la certitudinea dispariţiei lui Nechifor Lipan între ultimele două bolgii:"Îndoiala putea fi pîn-aici. Acuma nu mai este. Lipan e rămas prăpădit între Sabasa şi Suha". Trecînd muntele spre Sabasa şi observînd starea agitată a cîinelui, Vitoria cere lui Gheorghiţă să-i dea drumul din lanţ şi solicită flăcăul să coboare în rîpă după animal:" -Băiete - zise munteanca - leagă-ţi calul de un mesteacăn, cum fac şi eu. Coboară-te în rîpă după cîne. Şi asară, cînd suiam, a dat aicea semn, dar era în lanţug".

Actul coborării în Infern a eroinei-actant este echivalent cu cel al anticului Orfeu[1)], cu precizarea că, dacă Orfeu, încălcînd interdicţia lui Hades şi a Persefonei, a pierdut-o pentru totdeauna pe Euridice, Vitoria, respectînd legea nescrisă a răzbunării şi îngropării morţilor, reuşeşte să recupereze rămăşiţele pămînteşti ale lui Nechifor Lipan.

---

1) În cazul lui Orfeu, incompatibilitatea dintre cele două lumi este evidentă; eşecul lui se datorează nepotrivirii de ordin ontologic a celor două planuri - relativ şi transcendent. În cazul Vitoriei, e vorba de o suprapunere a planurilor - relativ în relativ

Scanned with OKEN Scanner

Întrevederea dintre Vitoria Lipan şi subprefectul Anastase Balmez se manifestă sub forma unei naraţiuni rezumative din partea femeii, ea fiind în acelaşi timp emiţătorul mesajului, dar şi naratorul, în timp ce bărbatul se găseşte în postura de destinatar extern al mesajului, dar şi receptor al acestuia. La sfîrşitul întrevederii, subprefectul îşi exprimă o funcţie de natură dubitativă:nedumerirea în privinţa hotărîrii Vitoriei de a chema la parastas pe Bogza şi Cuţui, bănuiţi pentru omucidere: "Cum aşa? Eu mă duc să-i cercetez şi dumneata îi pofteşti la îngropăciune?"

Dînd dovadă de o mare capacitate de disimulare, Vitoria reuşeşte nu numai să anuleze funcţia de suspiciune a interlocutorului său (Calistrat Bogza), dar îl determină pe acesta să accepte propunerea de a veni la parastas: "De aceea să ştiţi (...) că eu n-am venit pentru alta aici, decît să vă poftesc la înmormîntarea oaselor care au mai rămas (...) Eu ştiu că domnul subprefect are să-l găsească (pe criminal - n.n.), aşa că, în privinţa asta, n-am nici o grijă. Dumneavoastră, ca buni gospodari, veţi da toate deslușirile şi veţi ajuta cum veţi putea. Iar la îngropăciune numaidecît să veniţi".

Săvîrşirea ritualului înmormîntării are, pentru eroina-actant, funcţie cathartică: eliberarea de însărcinare: "Deşi aceasta era pentru dînsa ziua cea mai grea şi se zbuciuma ea singură mai mult decît toate ostenitoarele, se socotea destul de mulţămită".

Intimidat de naraţiunea rezumativă a Vitoriei, după o izbucnire asemănătoare cu manifestările unei fiare încolţite, Calistrat Bogza sfîrşeşte prin a mărturisi că el este cel care l-a ucis pe Nechifor Lipan: "...fac mărturisire aicea, să se ştie că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan şi l-am prăvălit în rîpă, după cum a dovedit nevasta lui".

La capătul demersului nostru, se cuvine să formulăm cîteva concluzii:

1)în roman, predomină rememorarea şi naraţiunile rezumative;

2)în persoana eroinei-actant se concentrează un întreg evantai de funcţii:

Scanned with OKEN Scanner

- dacă pînă la elucidarea "cazului Lipan" se poate vorbi de expansiunea sufletului muntencei, finalul romanului relevă eliberarea acesteia de însărcinare (înhumarea rămăşiţelor pămînteşti ale soţului);

3)remarcăm dubla valenţă a eroinei: actor şi regizor, cele două laturi suprapunîndu-se în momentele de maximă tensiune ale fluxului evenimenţial. Pe tot parcursul periplului, funcţia care prevalează la eroina-actant e cea de actor; funcţia de regizor se manifestă nemijlocit din momentul descoperirii oaselor celui care a fost Nechifor Lipan. Vitoria e o putere de natură demiurgică, în sensul că ea este cea care conduce cercetările în vederea descoperirii făptaşilor crimei. Tot ea este cea care îl "dirijează" pe Gheorghiţă, acesta fiind total subordonat în vorbe şi fapte mamei. El este tipul iniţiatului, căci acest periplu îi oferă ocazia să se maturizeze sufleteşte, contactînd relaţii cu oamenii.

Scanned with OKEN Scanner

PSIHOLOGIA PERSONAJELOR FEMININE ÎN ROMANELE LUI GEORGE CĂLINESCU

Personajele feminine călinesciene sînt plămădite din lumini şi umbre, fiind strîns legate între ele prin dorinţa de împlinire în plan afectiv, de trăire la cele mai înalte cote ale vieţii umane. Însă majoritatea lor au parte de eşecuri, cu atît mai tragice, cu cît aspiraţiile lor sînt mai înalte. Şi aceasta pentrù că societatea în care trăiesc îşi pune stigmatizator pecetea pe destinul eroinelor călinesciene.

Vera, personajul feminin principal al romanului *Cartea nunţii*, se desprinde din galeria personajelor feminine călinesciene prin complexitatea sentimentelor sale erotice. Celelalte femei (Lola, Dora, Mady şi mătuşile lui Jim), fie că se feresc de dragoste, fie că visează pînă la moarte iubirea ideală. "Casa cu molii" se opune lumii exuberante a lui Jim, Vera, Lola, Dora şi Mady. Ajutat de Vera, Jim va evada, prin căsătorie, din cuibul cu molii.

Vera doreşte dragostea cu simplitatea oricărei fete de optsprezece ani, iar comportamentul său depăşeşte cu greu vîrsta copiilor. În dragoste, ea se avîntă cu seriozitate şi iubeşte debordant. Iubindu-l " à fond" pe Jim, Vera este conştientă o clipă de faptul că dragostea ei se identifică cu viaţa. Din această perspectivă, frica de moarte apare ca o reacţie firească. Cu toată liniştea ei pe plan intelectual, Vera încearcă să pătrundă tainele Universului. Aceste încercări ale Verei, materializate de fapt prin întrebări retorice sînt înlăturate repede de către Jim, adeptul principiului horaţian "carpe diem". El o îndeamnă să-şi trăiască clipa prin dragoste, să guste fericirea alături de el. Deşi nu se poate spune că sufletul Verei este plat, totuşi ea simplifică viaţa,

Scanned with OKEN Scanner

limitînd-o unilateral la eros. Lipsa oricărei prejudecăţi, chiar şi a idealului, o aşează pe Vera în galeria personajelor "pasive". Desigur, pentru dobîndirea unui asemenea "statut", o ajută şi Jim. Refuzat în mod indirect de către cele trei prietene ale sale, acesta va cunoaşte primele insuccese în dragoste. Deşi visează să conducă ultimele tipuri de automobile, trăgînd cu coada ochiului la fetele de pe bulevard, Jim îşi doreşte o femeie unică, numai a lui. După ce îi mărturiseşte Verei dragostea, Jim se purifică sufleteşte: nu mai cunoaşte altă dorinţă decît fericirea căminului său. Astfel, Jim şi Vera ajung simbolul cuplului primordial: ei sînt convinşi că nu vor îmbătrîni niciodată, pentru simplul motiv că se iubesc. Din aceste considerente, *Cartea nunţii* devine povestea unui matrimoniu perfect, bazat pe fericire şi armonie, pe care nici o altă eroină călinesciană nu le va mai gusta.

Opusă Verei, Otilia este o cerebrală. Însă masca sub care ea se ascunde este înşelătoare. Otilia e tipul femeii cu un suflet ardent, căreia îi place să trăiască viaţa pe toate feţele. Sub aspectul acesta, capricioasa Otilia se apropie de Ela Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte...* Prin frumuseţea ei, Otilia aminteşte de gingăşia florii albastre eminesciene. Ca şi aceea, nestatornica Otilia are nostalgia depărtărilor, nutrind, ca orice femeie, atracţia spre necunoscut. Din acest punct de vedere, ea pare a fi încarnarea romanţelor minulesciene care au o asemenea temă.

Remarcăm la Otilia uşurinţa cu care pendulează de la o stare la alta: cîntă la pian, aleargă nebuneşte prin grădină, mănîncă batoane de ciocolată, apoi se retrage în melancolie, alunecînd chiar în banalitate. Aceste stări sînt parcurse de Otilia cu un minim efort, cea care îi facilitează o asemenea pendulare între extreme fiind vîrsta. Otilia este magnetul viu ce atrage şi fascinează deopotrivă. Pascalopol o răsfaţă şi îi satisface orice dorinţă veşnică; moş Costache o adoră patern. Cu toate că îl iubeşte pe Felix, Otilia doreşte să fie admirată de un îndrăgostit naiv. Însă Felix nu înţelege capriciile Otiliei, trecerile de la o stare la alta: cînd atracţia pentru el, cînd aceea pentru moşier. Deziluzionat, tînărul medicinist încetează să mai creadă într-o iubire ideală. Vizitele lui la femeia de moravuri uşoare, Georgeta, sînt, la început, urmate de remuşcări. Dar foarte curînd, aceste vizite vor deveni suport pentru păstrarea echilibrului interior. Otilia vede în acest tînăr propriile-i

Scanned with OKEN Scanner

calităţi, pe care nu le poate dezvolta în mediul în care trăieşte. Stăpînirea de sine şi abnegaţia cu care e înzestrat Felix o fac să se apropie de el atît matern, cît şi erotic. Otilia are ceva comun cu personajele feminine din romanele lui George Sand, pentru care iubirea nu-şi găseşte împlinirea în matrimoniu. Dimpotrivă, căsătoria reprezintă mormîntul sufletului lor. Aşa se explică divorţul ei de Pascalopol. Înţelegînd această incompatibilitate, moşierul o va elibera pe Otilia din lanţurile unei căsnicii înăbuşitoare. Otilia nu crede că matrimoniul presupune dragoste absolută. În primul rînd din cauza incertitudinilor materiale: fata depinde de moş Costache, care manifestă o incapacitate maladivă de a ocroti sub aspect pecuniar. Apoi, Otilia e conştientă de fragilitatea ei, de inconstanţa propriilor ei sentimente. De aici şovăiala între Felix şi Pascalopol. Otilia îi este superioară Verei: ea simte că viaţa, dragostea, depind şi de alţi factori, că idealul nu poate fi atins decît în vis. Drama acestei adolescente constă în conştientizarea propriei firi. Totuşi, ea va rămîne într-un con de mister pe tot parcursul fluxului evenimenţial, aşa cum se întîmplă cu Ela Gheorghidiu.

În *Enigma Otiliei* frapează antiteza dintre Otilia şi degenerata Aurica. Aceasta, ca şi fratele ei, Titi, poartă stigmatul neîmplinirilor fizice şi morale ale clanului Tulea. Ca tip al fetei bătrîne (comparată de criticii noştri literari cu Verişoara Bette), obsedată de complexele neîmplinirii erotice, Aurica se îmbracă pretenţios, se pudrează strident şi străbate Calea Victoriei, aşteptînd cu înfrigurare vreo aventură. Atenţia ei se îndreaptă chiar şi spre Felix, dorind să-l cucerească prin "calităţile" ei culinare. Teama că nu se va căsători niciodată nu o împiedică să acţioneze în interesele clanului. Invidioasă pe Otilia, ea doreşte alungarea acesteia, pentru că este veşnic înconjurată afectiv sau admirativ de Felix şi Pascalopol.

Deosebirea dintre Otilia şi Georgeta este mai subtilă, dezvăluindu-se treptat. De altfel, în pofida calităţii ei de femeie întreţinută, prin bonomie şi echilibru interior, Georgeta se ridică deasupra femeilor ce aparţin clanului Tulea. Dacă ne gîndim la Emilia Răchitaru, din romanul *Patul lui Procust*, femeie avînd aceeaşi condiţie - de întreţinută -, putem spune că îi este inferioară Georgetei. Căci aceasta înţelege că Felix e un intelectual de rasă, pe care erosul nu-l poate decît abate de la ţelul lui, fiindu-i deci

Scanned with OKEN Scanner

malign. Emilia însă, îl priveşte cu dispreţ pe Ladima, pentru chiar însăşi condiţia acestuia.

Olimpia? Mai ştearsă decît Aurica, dar nu atît de vulgară, este un simplu pion între ambiţia soţului şi răutatea şi încăpăţînarea mamei. Olimpia poartă stigmatul neîmplinirii în matrimoniu, fiind pînă la urmă părăsită de Stănică, pe motiv că nu i-a dat un copil viabil.

Adevăratul avar în *Enigma Otiliei* este "baba absolută fără cusur în rău", Aglae Tulea, umbra urbană a ruralei Mara. Aglae este atît de crudă în răutatea ei, încît, cînd soţul ei, Simion, se scrînteşte, ea refuză să plătească birja cu care l-a transportat pe acesta, spre a-l interna în ospiciu. Ba mai mult chiar, refuză să-i dea Olimpiei zestrea cuvenită, iar la jocul de cărţi se împrumută mereu la Pascalopol, promiţîndu-i că-i va înapoia cîndva banii. Prin răutatea ei absolută, Aglae Tulea aminteşte de sora lui Ilie Moromete, Guica. Duhul rău al acestor două femei urmăreşte cu obstinaţie casa fraţilor lor. Aşa cum Guica o consideră vinovată pe Catrina de înstrăinarea fratelui, tot aşa Aglae o socoteşte pe Otilia drept uzurpatoare la liniştea şi armonia dintre ea şi fratele Costache. Demagogia Aglaei vis à vis de etica şi solidaritatea familială e întîmpinată de Otilia cu un afişat dispreţ, exteriorizat prin extravaganţe şi cochetării menite s-o şocheze pe mătuşă. Ura Aglaei faţă de Otilia e cu atît mai mare, cu cît - în imaginaţia ei bolnavă - "dezmăţata" se face direct răspunzătoare pentru eşuările Auricăi de a se mărita.

Eroinele călinesciene, aduse pînă acum în discuţie sînt, în marea lor majoritate, la vărsta primei iubiri, avînd parte mai mult de un tată, decît de un soţ. Pica, din romanul *Bietul Ioanide* nu îşi găseşte părintele adevărat în persoana lui Ioanide. Ea admiră artistul, dar nu şi-l poate apropia pe arhitect ca pe un părinte adevărat. Ca şi celelalte eroine, Pica e o fire melancolică. Ea nu aşteaptă dragostea ideală, ca şi Otilia de fapt, ci se mulţumeşte să-şi trăiască clipa. Gavrilcea este opusul lui Felix, un intelectual care iubeşte în ciuda condiţiei sale. Pica îl acceptă, conform unui principiu ce-l mărturiseşte tatălui ei: "O fată cultă preţuieşte fiinţele excepţionale, însă nu e obligată a sta singură pînă întîlneşte una în care crede". Otilia nu îşi manifestă făţiş acest principiu, dar îl părăseşte pe Felix pentru Pascalopol, deoarece acest "homme de vie" avea certe afinităţi cu tendinţa ei de evaziune, ştiind în orice

Scanned with OKEN Scanner

moment să-şi plieze interesele pe capriciile fetei. Pica şi Otilia se cred bătrîne, odată cu trecerea vîrstei copilăriei. Acest gînd sumbru vine din marele lor regret pentru vîrsta juvenilă. Refuzînd suavele flori, simbolul vîrstei sale, preferînd spinoşii cactuşi, Pica acceptă viaţa cu asperităţile ei.

Pentru destinele ratate ale Otiliei şi Picăi, G.Călinescu găseşte cîte un vinovat aparent. Pascalopol îşi va recunoaşte greşeala şi-i va reda Otiliei libertatea, iar Ioanide încearcă să-şi înţeleagă fata abia după moartea acesteia. Tardiv însă şi superfluu. Regretul său e cu atît mai cutremurător, cu cît îşi dă seama că Pica îi semăna: fusese o "meridională" aidoma lui. Remarca lui Ioanide: "În materie de copii sîntem nişte rataţi" etichetează toţi părinţii călinescieni. Arhitectul recunoaşte că ratarea matrimoniului a atras implicit eşecul iremediabil al vieţii copiilor săi, şi aceasta prin tăcere şi renunţare:"Mizerabil sistem acesta de a înconjura un om cu un zid de tăcere"

O serie de alte personaje feminine care apar în romanul *Bietul Ioanide* fac parte din galeria femeilor-satelit, gravitînd în jurul arhitectului. El are aceeaşi putere de atracţie pe care o manifesta şi Otilia. Ermina, bunăoară, prietena lui din tinereţe, simbolizează aspiraţia bărbatului spre liniştea sufletească. La această femeie, Ioanide găseşte nu numai liniştea, dar şi protecţia delicată. Sultana şi Ioana au o frumuseţe atletică, sînt făpturi feminine tulburătoare. Iubit autoritar de acestea două, Ioanide se va debarasa de ele, fiind atras de caracterul altor femei. Dar, în ciuda aventurilor sale amoroase, el va rămîne ataşat de Elvira. Ea întruchipează cele două coordonate ale unui cămin/cuplu conjugal: solidaritatea şi constanţa partenerilor. Aflat la o vîrstă înaintată, Ioanide continuă totuşi să fie tulburat de misterul feminin. Mini, tînăra lui secretară (din *Scrinul negru*) încarnează puritatea, inocenţa. Pentru această tînără, arhitectul oscilează între protecţie şi iubire. Ispita "frumuseţii fizice feminine pasive" o găsim în persoana Mihaelei, sora lui Mini. Ioanide şi-o închipuie ca pe-o divinitate silvestră, o nouă Diana. Cucly însă, lipsită de orice fel de prejudecăţi, e înflăcărată în pasiunea ei pentru arhitect. Fiinţă impulsivă, ea îl fascinează pe acesta prin atracţia ei spre riscul şi dezordinea sentimentelor.

Variantă a Otiliei, privită mai ales din perspectiva laturii senzoriale, Caty Zănoagă (din *Scrinul negru*) trăieşte mereu cu

Scanned with OKEN Scanner

spaima curgerii ireversibile a timpului. La şaisprezece ani, ea exclamă cu spaimă: "Doamne, cît sînt de bătrînă!" O spuseseră atît Otilia, cît şi Pica, dar Caty e urmărită de ochiul ciclopic al romancierului pînă la moarte. Caty are ciudăţeniile comportamentului Otiliei: cîntă "ca o nebună" la pian, aleargă prin parc şi prin pădure, avînd, şi ea, nostalgia depărtărilor. Dar Otilia îi este superioară tocmai prin aureola de mister ce pluteşte asupra-i şi pe care Caty refuză să şi-o făurească prin propriul comportament. Tînăra lipsită de avere e fascinată de spectacolul plăcerilor nestăvilite. Caty iubeşte mulţi bărbaţi, cu doi dintre ei căsătorindu-se. "Vis adolescentin", Gigi Ciocîrlan e iubit cu adevărat de fată. Oster, un fel de Pascalopol, îi dă senzaţia că lumea fabuloasă a banului îi poate fi accesibilă. Max Hangerliu e stăpînul absolut, iar Remus Gavrilcea reprezintă forţa şi agresiunea de care o femeie nu poate dispune. Conştientizînd faptul că este un caracter tenace, Caty nu acceptă oameni superiori sieşi. Oster, care e superior celorlalţi bărbaţi este refuzat de aceasta în perspectiva unui matrimoniu. Cînd se naşte Filip, în sufletul femeii încolţeşte sentimentul matern. Însă afecţiunea pentru copil nu o depăşeşte pe aceea faţă de calul ei preferat.

George Călinescu şi-a aşezat personajele feminine fie în interiorul cuplului, fie în cel al clanului. Tinereţea exuberantă a Otiliei este înăbuşită de clan (care are ca exponente feminine malefice pe Aglae şi Aurica), rezultatul direct al societăţii burgheze, în care cele mai nobile sentimente sînt mutilate sub influenţa nefastă a banului. "Părinţii" Otiliei, în viziunea romancierului, devin astfel personajele din jur (exponente ale binelui ori ale răului), prilejuindu-i fetei de timpuriu experienţa unei vieţi lipsite de tandreţea cuibului familial. O corespondentă a destinului Otiliei, din această perspectivă, ar fi Pica. Aceasta moare, fără să-şi înţeleagă timpul, influenţa societăţii fiind pentru ea mai mult decît nefastă. Ca exponentă a aristocraţiei în declin, Caty îşi consumă propria viaţă, arzînd fără perspectivă. Doar Vera este învingătoare: împreună cu Jim formează cuplul care, prin eros, iese de sub tutela nefastă a clanului.

În romanele lui Călinescu, ca şi în cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu ori cele ale lui Camil Petrescu, femeia introduce o doză de mister, potenţează tot mai mult dramele lăuntrice, generate de iubire, cu o putere enigmatică, izvorîtă dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

personalitate complexă şi contradictorie, ducînd în felul acesta la deznodăminte neaşteptate sau la finaluri deschise, care incită în felul acesta cititorul la meditaţie profundă asupra condiţiei umane.

Scanned with OKEN Scanner

TREPTELE RĂZVRĂTIRII EROULUI ÎN SCRIERILE LUI PANAIT ISTRATI

Urmînd modelul marilor romane realiste ciclice, care urmăresc destinul unui erou în funcţie de momentele cruciale - copilăria, adolescenţa şi maturitatea -, Panait Istraţi şi-a structurat opera în patru mari părţi:

a) povestirile lui Adrian Zografi (*Chira Chiralina, Moş Anghel, Haiducii*, şi *Doniţa din Snagov*);

b) copilăria lui Adrian Zografi (*Codin*);

c) adolescenta (*Mihail*);

d) viaţa eroului: pagini autobiografice (*Casa Thuringer, Biroul de plasare, În lumea Mediteranei*).

Diversitatea mediilor umane investigate de Panait Istrati l-au determinat pe Ion Roman să găsească similitudini între opera scriitorului brăilean şi cea a lui Balzac; "Încă din 1925 o nouă *comedie umană* îşi fixa profilul..."

Eroul povestirilor lui Panait Istrati este un răzvrătit, apropiindu-se în acest sens de eroii povestirilor sadoveniene.

Prima treaptă a răzvrătirii eroului istratian este treapta "durerilor înăbuşite". Semnificative în această privinţă sînt: *Chira Chiralina, Cosma, Stavru* şi *Moş Anghel*. În aceste scrieri, Panait Istrati a căutat să surprindă destinul unor indivizi în lupta cu invincibilele legi care planează ameninţător asupra lor.

A doua treaptă a răzvrătirii eroului în scrierile lui P. Istrati o constituie fuga acestuia din societate şi înfrăţirea cu natura. Ilustrative sub acest aspect sînt povestirile *Pescuitorul de bureţi, Sotir* şi *Codin*. De remarcat faptul că în aceste scrieri autorul a făcut un pas hotărător spre problematica socială, aducînd în faţa cititorului chipuri de răzvrătiţi. Despre eroul povestirii cu acelaşi nume, Codin, exegetul mai sus amintit remarca: "...acest uriaş cu

Scanned with OKEN Scanner

figura de urangutan (...) năzuieşte să facă binele, dar devine (paradoxal - n.n.) un ticălos, fiindcă cei din jurul său, prietenii chiar, îl împiedică şi-l trădează". Dar, dincolo de violenţa care a pus stăpînire pe cugetul şi sufletul lui Codin, există un grăunte de umanitate, dacă ne gîndim la intenţiile eroului, în momentul cînd se reîntoarce din bălţile Dunării, unde se refugiase după ce-şi înjunghiase primul frate de cruce, de a se supune Curţii cu juraţi, spre a ispăşi pedeapsa cuvenită şi a putea să ia viaţa pe cont propriu, de la capăt. Ideea că sub scoria delincvenţilor se ascunde un grăunte de umanitate, ne duce cu gîndul la *Golanii* şi *Culcuşul* - două nuvele rebreniene care se înscriu în aceeaşi categorie, sub aspect tematic.

Cea de-a treia treaptă a răzvrătirii eroului lui Panait Istrati este haiducia, întocmai ca în creaţiile populare. Ilustrativă pentru această treaptă este povestirea *Haiducii*, în care scriitorul surprinde cu deosebită măiestrie aspecte concrete ale luptei sociale. Tematic, *Haiducii* se înscrie în linia uneia din povestirile ce compun volumul *Hanu-Ancuţei*, şi anume *Judeţ al sărmanilor*.

Majoritatea cărţilor lui Panait Istrati se impun, datorită acestui spirit de revoltă împotriva nedreptăţilor şi a împilării omului simplu, spirit care conferă scriiturii sale un puternic caracter militant, spre care autorul năzuia în mod conştient, chiar dacă obiectivele luptei nu îi erau conturate cu claritate. Realismul acestor cărţi rezidă în aceea că din paginile lor transpare ecoul suferinţei umane, cu elocvente determinări sociale.

O atenţie cu totul particulară se cuvine acordată *Ciulinilor Bărăganului* - adevărat poem nu atît al peisajului stepelor acestor meleaguri, cît mai cu seamă un poem al mizeriei truditorilor ogoarelor.

Ciulinilor, excrescenţe vegetale maligne, care cresc în Bărăgan, le corespunde în viaţa socială a României moşierimea: "Ţara întreagă - remarcă plin de amărăciune unul din eroii cărţii - de la Dorohoi la Vîrciorova, nu-i decît un Bărăgan pe care se plimbă cu biciul în mînă ciulini, în alt fel otrăvitori. E vorba de acei ciulini care trebuie stîrpiţi, dacă nu vrei să vezi, printre alte nenorociri, fugindu-ţi copiii de acasă şi luînd-o razna prin lume!" -

Munca inumană în balta Brăilei a părinţilor lui Matache, imposibilitatea oamenilor de a-şi ameliora situaţia, în ciuda tentativelor disperate de a rupe lanţurile mizeriei care îi sugrumă,

Scanned with OKEN Scanner

popasul deplorabil al pribegiților la conacul duducăi, unde mămăliga era cît nuca, cele cîteva secvențe, surprinse instantaneu, pe baza tehnicii cinematografice, dezvăluind extrem de sugestiv firea de satrap a boierului și a autorităților statului - uneltele sale docile -, au darul de a pune în lumină cauzele obiective care au dus la declanșarea răscoalei în sîngerosul an 1907. Desfășurarea răzmeriței în comuna Trei Sate are însă caracter episodic, neizbutind să se ridice la amploarea epică pe care Rebreanu a dat-o aceluiași eveniment în *Răscoala*. Acest minus în privința amplorii imaginii e compensat prin profunzimea lor, mult mai cutremurătoare ca la Rebreanu.

Tema majoră a cărților lui Panait Istrati este suferința omului liber și pătimaș. Sufletul pătimaș cunoaște toate formele nedreptății, de aceea și răzvrătirea individului cu un asemenea suflet cunoaște mai multe trepte. Autorul pune accent pe demnitatea individului, pe ideea că durerea apropie oamenii unul de altul, unindu-i în bunătate, și-i ajută în surmontarea obstacolelor vieții.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE TOPÎRCEANU - PROZATOR PRIN VOCAŢIE

Ridicat de unii exegeţi pe crestele Olimpului literar, coborît de alţii pe treptele de jos ale Panteonului nostru cultural, George Topîrceanu este un spirit artistic, a cărui vocaţie de narator a rămas multă vreme într-un con de penumbră.

Se cuvine să menţionăm că cele mai multe din poeziile lui Topîrceanu au o tramă care, la o lectură mai atentă, transpare mai mult sau mai puţin tranşant.

În 1926, cînd îşi încheiase, în linii majore, creaţia lirică, într-un interviu apărut în *Adevărul literar şi artistic* Topîrceanu considera că "toată arta literară este, prin excelenţă narativă. Cea mai eterată poezie lirică e, în fond, tot o naraţie, o mică povestire"(s.n.)

Una dintre trăsăturile cele mai frapante ale scriiturii lui Topîrceanu este disponibilitatea imitativă, prin aceasta înţelegîndu-se capacitatea poetului de a reproduce, cu mijloace proprii, formulele artistice ale unui scriitor sau ale altuia. Această predispoziţie imitativă transpare nu numai din *Parodii*, dar şi din schiţele prin care şi-a făcut ucenicia ca prozator. Un asemenea exemplu este *Musca*, în care putem decela amprenta lui Emil Gîrleanu, din *În lumea celor care nu cuvîntă*. De asemenea, în privinţa prozei dedicate frumuseţilor naturii, găsim puncte de contact cu Sadoveanu, dar şi aici Topîrceanu se detaşează de model, ocolind cu subtilitate pastişa. Spre exemplu, în *Ţara de dincolo de negură*, secvenţele epice, străbătute de accente comice şi redate într-o gamă domoală, se armonizează cu descripţia peisajului. Farmecul prozei rezidă în folosirea tehnicii colajului, stăpînită de către autor la un nivel elevat: portretele sînt grefate în mici substructuri narative, în care comicul mustește, imaginea de

Scanned with OKEN Scanner

ansamblu conturîndu-se o dată cu parcurgerea instanţei narative. Tablourile ample ori simpla schimbare a unghiului de percepţie a peisajului probează acea solemnitate sadoveniană; ceea ce lipseşte însă este tensiunea inefabilă, inerentă meditaţiei.

Cea mai mare parte a galeriei personajelor lui Topîrceanu (inclusiv cele care apar în poeziile cu tramă epică) poartă amprenta zodiei geniului caragialesc. Atmosfera păcloasă a mahalalei, precum şi mediocritatea anostă a trioului Mişu Şt.Popescu - Zoe - Iorgu Damian provoacă cititorului o atitudine comprehensivă prin raportare la "ambiţul" sau angajarea inocentă în melodramă a amploaiaţilor şi soţiilor acestora din *Momente...*

Din proiectatul roman în 12 capitole, *Minunile Sfîntului Sisoe*, prozatorul n-a izbutit să realizeze decît patru. Din *Memento pentru fondul povestirii* - adevărat jurnal de creaţie, în maniera celui al lui Rebreanu - ne putem lesne da seama de faptul că romanul avea o intenţie satirică declarată, căci aici descoperim o întreagă listă a obiectivelor "de satirizat în *Sisoe*". Punctul de vedere al autorului ne indică mai cu seamă atitudinea critică a unei conştiinţe lucide:luînd postura unei conştiinţe-martor, Sisoe nu va rămîne indiferent la consemnarea minusurilor oamenilor.

În romanul lui Topîrceanu, satira este radicală. Raiul devine parodia totală a vieţii pămînteşti. Cei ajunşi aici, aduc cu ei viciile de pe pămînt. Veritabil coridor al tentaţiei, raiul împinge vicioşii spre săvîrşirea altor păcate:"Odată, trecînd pe aici nişte binecredincioşi, zice că unul dintre ei, mai lung la mînă, ar fi îndrăznit s-apuce din treacăt, pe furiş, un măr din iarbă (...) Şi dintr-o dată s-au trezit cu el zberînd cît îl ţinea gura:<<Hai, leliţă-n deal la vie,/ Să culegem razachie...>>". După cum se poate observa, raiul nu purifică, ci ispiteşte, întinînd sufletul şi cugetul individului.

Prin parodiere, fantasticul devine nonsens, autorul excelînd în mînuirea cu dezinvoltură a tehnicii comicului în absurd:"Acolo, şarpele nu are venin, ardeiul nu ustură şi ghimpii trandafirului sînt bonţi. Toate stau în preajma omului, smerite şi se poartă cu blîndeţă, toate sunt dulci la gust şi netede la pipăit". Rizibilul are ca pandant caricaturalul. Toposul divin apare astfel ca o plăsmuire hilară. Mărul lui Adam şi şarpele devin embleme ale acestui "paradis în destrămare": "Acolo, drept în mijloc, sta un pom singuratic, prăpădit de bătrîneţe (...) Era un biet copac strîmb şi

Scanned with OKEN Scanner

desfrunzit, ca vai de el". Piaza rea, şarpele, împrumută ceva din degradarea copacului devitalizat după săvîrşirea păcatului originar: "Era un şarpe lung şi slab din cale-afară, ca un ţîr. De bătrîn ce era, îi căzuse toţi dinţii şi-abia mai putea clipi din ochii lui mici, de găină bolnavă".

Ca proiecţie imaginară a lumii pămîntene, raiul este, în fond, societatea umană aflată în iremediabilă degradare. Insul pur, pe care îl încarnează Sisoe este condamnat la izolare. De aici suferinţa lui: sfîntul acesta fără hram în calendar e nevoit să recunoască faptul că lumea creată de divinitate e un adevărat infern dantesc, populat cu preoţi corupţi, cu indivizi dedaţi dezmăţului. Din această perspectivă, dincolo de comicul fulminant, descoperim sensuri tragice ale existenţei umane.

Volumele de memorialistică *Amintiri din luptele de la Turtucaia* şi *Pirin-Planina* trebuie citite ca o coborîre în infern. Cele mai teribile imagini ale lumii "de dincolo de potop" aparţin bolgiei războiului. În primul volum, faptele, întîmplările sînt relatate din punctul de vedere al martorului ocular, aflat sub zodia morţii, în cel de-al doilea se insistă asupra ideii "jocului cu moartea".

Virtuţile de polemist ale lui G.Topîrceanu sînt indiscutabile. Iaşul literar a avut în el pe unul dintre cei mai virulenţi pamfletari ai acelor ani. La Topîrceanu, pamfletul de multe ori e doar o izbucnire ocazională, determinată de ulceraţiile produse de conflictele personale cu alţi oameni de litere. În asemenea circumstanţe, ripostele sale sînt excesiv de subiective, uneori chiar prezentînd fisuri sub aspect valoric. Cînd nu se nutreşte din orgoliu, pamfletul lui Topîrceanu capătă forţă de penetraţie. Dacă la Arghezi principala "armă" e metafora incendiară, la Topîrceanu instrumentele sînt analiza şi demonstraţia logică. Prin sarcasmul lor, *Scrisorile fără adresă* amintesc de causticele pamflete argheziene. Cele mai izbutite pamflete din seria *Scrisorilor*...ni se par a fi *Despre duel* şi *Focul de la Moreni*.

Deşi eterogenă sub aspect epic şi caracterologic, proza lui Topîrceanu dezvăluie un talent autentic, a cărui creaţie (poezie şi proză) se înscrie în fondul peren al literaturii române.

Scanned with OKEN Scanner

IMPACTUL ARHAIC-MODERN ÎN PROZA LUI VASILE VOICULESCU

Miraculosul de factură păgînă sau creştină, detectabil în basme, în povestirile lui Vasile Voiculescu devine miraculos magic. Magia -formă a păgînismului ce nu s-a constituit încă în mituri- constituie stratul străvechi propice inspiraţiei voiculesciene.

Lumea povestirilor scriitorului este una atît a pescarilor şi vînătorilor, cît şi a solomonarilor, o lume care conservă o matrice originară, avînd o curgere a timpului proprie.

În proza lui V. Voiculescu remarcăm prezenţa aproape constantă a două orizonturi spaţiale, definitorii pentru lumea arhaică ce le populează: muntele şi apa, în ipostaza lac sau iezer.

Bunăoară, în povestirea *În mijlocul lupilor*, rîpile imense, săpate de ape în roca vînătă, şi gurile negre ce se deschideau în pereţii malurilor, asemenea gurilor unor străvechi peşteri, toate acestea dau "o impresie de arhaism şi primitivitate tulburătoare". În acest spaţiu sălăşluieşte Luparul, omul-lup, făptură bizară şi singuratică. Vînător, magician şi artist (pe pereţii peşterii lui se văd, zugrăvite cu cărbune sau cu humă roşie, felurite chipuri de animale, iar pe vatră se zăresc "alte chipuri de fiare plăsmuite din lut"), Luparul e, în felul său, un paria evitat de oameni, răspunzînd urii lor tot cu ură. Deşi trăiesc în acelaşi orizont spaţial, între oamenii comuni şi omul-lup există un raport de non-comunicare, deoarece între aceia şi acesta se interpune orizontul temporal: ei sînt oamenii prezentului, el este omul preistoriei.

Ceea ce-l apropie pe călugărul Sofonie din *Schimnicul* de Lupar este tocmai dorinţa lui de a deveni schimnic într-o peşteră din vîrful unui munte, dorinţă venită din aspiraţia acestuia spre autoizolare, dar mai ales pornită dintr-un abia ascuns sentiment de protest faţă de societatea păcătoasă, mărginită, care nu-i oferea o

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă de elevare spirituală. Ca şi Luparul, misteriosul călugăr cunoaşte limbajul lupilor. Şi unul şi celălalt sînt singurii în măsură să oprească invazia animalului prădalnic, care pune în primejdie oameni şi animale: "...era de ajuns ca el (Sofonie - n.n.) să se ridice şi să facă un semn, pentru ca acolo, departe, dihăniile să se dea numaidecît înapoi şi să fugă".

Dar nu numai aceşti doi lycantropi "vorbesc" cu animalele, ci şi Bujor din povestirea *Misiune de încredere*, care este, şi el, un izolat, un sihastru al codrilor, căruia îi place să trăiască slobod, fără să-i pese de legile şi rînduielile obştii. La rugămintea celui care primise "misiunea de încredere" de a-i prinde şi lui nişte cocoşi de munte, Bujor s-a tîrît ca un şarpe pînă la trunchiul copacului, în care s-a topit, făcîndu-se una cu el (...) Şi, deodată, din inima tăcerilor crunte, a început să răsune cîntecul magic al cocoşului de munte".

Aceeaşi repulsie faţă de oameni manifestă şi Charles, din *Sezon mort*. Ca orice vînător (numai că el e unul modern, căci nu a pierdut total contactul cu ceilalţi oameni), şi el este adeptul singurătăţii, trăind într-o castitate de pustnic, alăturîndu-i-se cîinele Azor, cîine "cu caracter şi foarte educat", care împrumută ceva din comportamentul stăpînului. În inima pădurii, Charles şi-a amenajat o crescătorie de fazani, dar această modalitate de refulare preferată de el este hibridă: ea "trădează o formă de ignorare a naturii în chiar mijlocul ei " (I. Apetroaie).

Hîrjoana cîinelui cu o "roşcată" determină o modificare de 180° în comportamentul stăpînului: pornirile erotice ale acestuia - supus pînă atunci orbeşte abstinenţei - sînt focalizate asupra soţiei omului său de încredere, Simion, femeia fiind, pînă atunci, repudiată de către Charles.

Adevăratul vînător este Simion, deoarece el cunoaşte valoarea simbolurilor, aidoma Luparului. Prin urmare, el va împuşca vulpea-simbolul femeii viclene.

Simion manifestă înţelegere faţă de soţia sa, care "l-a tradus" cu stăpînul; el reacţionează potrivit înţelepciunii lumii lui patriarhale: în asemenea circumstanţe, vinovata trebuie să suporte funcţia coercitivă a bărbatului: "Avea doar cîteva vînătăi pe obraz şi o pleoapă mai umflată".

Muntele, ca orizont spaţial, apare şi în povestirea *Sakuntala*. De reţinut faptul că aici se întîlnesc trei spaţii distincte:moşia de pe

Scanned with OKEN Scanner

plaiurile Buzăului, unde "treburile mergeau anapoda" de la plecarea proprietarului, Dionis; piscul muntelui - noua reşedinţă a acestuia şi tabăra ţiganilor. Dacă primul spaţiu e supus degradării, cel de-al doilea este unul hibrid: întocmindu-şi un program de instrucţie spartană, Dionis încearcă să copieze ceva din modul original de viaţă al ţiganilor. Apare astfel evidentă tentativa de conciliere dintre cele două spaţii. Excentricul Dionis îşi converteşte anglomania la existenţa patriarhală a ţiganilor, de dragul oacheşei Rada.

În faţa spectacolului de "viaţă slobodă" oferit de liota lăieţilor, naratorul conştientizează intruziunea sa în această lume: "Am simţit cu umilinţă că nu eram făcut pentru existenţa măreaţă, dar aspră şi austeră a piscurilor".

Impactul arhaic-modern este mult mai pregnant în *Ultimul Berevoi*. Aici, lumea muntelui se-ntoarce la "era lemnului şi vîrsta pietrei", vîrste impuse de bătrînul solomonar, al cărui nume s-a topit în negura anilor pe care-i duce-n spate. El este singurul la care caută izbăvire colectivitatea, ameninţată de invazia fiarelor. Recuzita din arsenalul magic al vraciului aminteşte de cea a Luparului, cu care acesta îndepărta animalul feroce. Vestitul solomonar nu reuşeşte să supună monstrul prin intermediul ritualului magic. Revelaţia o are în urma invocării totemului muntelui, care-i solicită autosacrificiul:"Acum ştia. Taurul magic vrea bărbăţie adevărată, potrivnic viu, nu o sperietoare". Moartea unchiaşului are valoare de simbol: extincţia unei civilizaţii bazate pe magia de tip arhaic. Tragismul eroului provine din faptul că are o biografie zbuciumată: strămoşii săi fuseseră prigoniţi de autorităţi; el însuşi, prigonit de colectivitate, fusese nevoit să se sihăstrească, să trăiască departe de oameni.

Dincolo de intenţia moralizatoare, din povestirea *Ciobănilă* transpare o atenuare a acestui impact: universului infantil (surprins în cîteva aspecte ale vieţii de şcoală) îi este asociat un mesager din lumea păstorească - un cîine.

Dar impactul de care vorbeam poate fi dedus şi din celălalt orizont spaţial prezent în proza lui V.Voiculescu, şi anume apa. Pescarul Amin, din povestirea cu acelaşi nume e un "as" în materie de pescuit, aşa cum Luparul şi toţi ceilalţi vînători se disting prin competenţa desăvîrşită în ale vînătorii. Aici se confruntă două mentalităţi - expresie a două moduri de a înţelege tehnica

Scanned with OKEN Scanner

pescuitului: cea a brigadierului sosit la Pociovelişteа, care e adeptul pescuitului cu dinamita, mijloc modern şi comod - ce-i drept -, dar decimator, şi cea a lui Amin, cunoscător al pravilelor nescrise ale pescarilor de pe acele meleaguri, care va respinge propunerea. El nu poate accepta "încălcarea legilor sacre ale lumii lui şi are senzaţia de a fi fost lezat într-o fibră sufletească intimă"(Elena Zaharia Filipaş).

Revolta neputincioasă a lui Amin faţă de "venetic" este asemănătoare cu cea a personajelor sadoveniene din *Împărăţia apelor*. Eroul voiculescian trăieşte o stare de extaz, încercînd să dea răspuns problemei ce ţine de propria-i sorginte: este sau nu uriaşul morun, care-şi făcuse apariţia în balta Nazîrului, totemul spiritual al neamului său de pescari? Ca şi în celelalte povestiri, şi din aceasta transpare legătura om-animal. Dacă ultimul Berevoi, Luparul sau chiar Sofonie recurgeau la magie pentru a supune animalul, Amin, avînd în întreaga sa făptură ceva de mare amfibie, aidoma unor personaje de basm (înzestrate cu puteri miraculoase), se dă de trei ori peste cap şi se metamorfozează - la modul imaginar - într-un gînd. Spre a-şi satisface setea de revelare a absolutului, el se eliberează de limitele prezentului (care-l încorsetează), prin puterea gîndului care-l poartă în trecut.

În timp ce Amin aspiră la identificarea cu totemul său, Gheorghieş, din *Lacul rău*, se îndepărtează de acesta; ba mai mult chiar, îi nesocoteşte legile nescrise. Divorţul de duhul lacului e urmarea faptului că ajuns în armată, flăcăul ia contact cu o lume decăzută moral, care-i întinează sufletul: "Dar de la armată flăcăul se întorsese schimbat, îngîmfat, năbădăios, nărăvit la băutură şi nerușinat cu fetele. Nu mai ţinea datinile, călca opreliştile".

Tehnica modernă, folosită de jandarmi pentru recuperarea lui Gheorghieş, care fusese înghiţit de apele iezerului - dinamita - tulbură echilibrul acestei lumi primare, încît nu e de mirare că duhul apei, în loc de trupul înecatului, aruncă din adîncuri o sumedenie de peşti.

De observat faptul că dacă în lumea montană vînătorul era de obicei şi solomonar, recurgînd la magie pentru supunerea animalului (*În mijlocul lupilor*, *Schimnicul*, *Ultimul Berevoi*), în lumea acvatică aceste două îndeletniciri nu se întîlnesc la unul şi acelaşi individ. Deoarece tehnica modernă se dovedeşte a fi ineficace în tentativa de recuperare a lui Gheorghieş, intervine

Scanned with OKEN Scanner

Savila, strămoaşa satului de pescari. Conservînd intacte legile străvechi ale neamului de pescari, bătrîna reuşeşte, prin practici magice, a îndupleca duhul lacului să elibereze trupul neînsufleţit.

Inedită, în seria povestirilor din lumea acvatică este *Lostriţa*. Aici, V.Voiculescu conjugă tema vînătorii cu una erotică. Nota de arhaic conferită de autor rezidă în chiar înfăţişarea lostriţei, aceea de "peşte străvechi, aproape fabulos". Atîta timp cît se află sub oblăduirea duhului apelor sau a lostriţei, Gheorghieş , respectiv Aliman, au parte de peşte abundent. Dar, cînd protectorii sînt trădaţi (primul încalcă legile, cel de-al doilea îl părăseşte pentru frumoasa bucălată, "şuie, cu trup lung"), cei doi sfîrşesc tragic.

În proza voiculesciană, impactul dintre arhaic şi modern apare nu numai în spaţiul montan sau acvatic, ci şi în cel uman, mai exact în lumea monahală Personajele sînt groteşti, iar gestica lor e de-a dreptul hilară, amintind de celebrele pamflete argheziene din volumul *Icoane de lemn*.

În lumea prelaţilor, impactul se manifestă prin incompatibilitatea dintre canoanele bisericeşti şi liberul arbitru.

Metamorfozarea călugărului Sofonie în lup îşi are rădăcinile în absurditatea vieţii monahale, silită să se supună canoanelor mînăstireşti. Fizionomia schimnicului nu aduce cu cea a unui ascet, ci mai degrabă cu cea a unui om viguros: "Treaz, puternic, neabătut tot timpul, el sta în fruntea soborului, pe care-l tîra după sine, atlet (s.n.) prin marile osteneli evlavioase..."

Prin intermediul serviciilor unei tinere văduve (grecoaică frumoasă, dar agresivă), excentricul părinte Evtichie intenţionează să-şi pună-n valoare rezistenţa sa faţă de ispitele femeii. Exorcismul acestui călugăr este mai aproape de comportamentul unui claun decît cel al unui om al cărui suflet e chinuit de diavol: "El înşfăca de toartă ligheanul de aramă unde-şi spăla trupul înaintea împărtăşaniei (...), prindea ciocănelul de fier (...) tot timpul la îndemînă (...) şi pornea să bată cumplit darabana, într-un fel de şarjă, căreia nimeni şi nimic nu i se putea împotrivi" (*Ispitele părintelui Evtichie*).

În *Chef la mănăstire*, ospăţul pantagruelic şi discuţiile cuvioşilor despre posibilitatea de a-i găsi un culcuş peste noapte Lizei, iapa preotului Bolindache, după ce convivii o aşezaseră în capul mesei, dezvăluie seninătatea cu care sînt încălcate interdicţiile impuse prin canoanele bisericeşti.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în creaţia eminesciană şi sadoveniană se poate vorbi de relaţia osmotică erou liric-natură, între cei doi termeni existînd o perfectă similitudine, transferul de simţăminte realizîndu-se ca în două vase comunicante, în proza lui V.Voiculescu omul modern apare în postura de intrus. Există, totuşi, unele figuri singulare (Luparul, Sofonie, Amin, Săbăilă, Doardă,"geamătul celui dintîi, cu două şchioape mai înalt şi mai trunchieş" şi Carloman, "mai pădureţ" - cei mai apropiaţi tovarăşi ai lui Dionis) care împrumută, în modul lor de manifestare, ceva din sălbăticia naturii. Apariţia tehnicii moderne în această lume arhaică duce la degradarea ei.

Scanned with OKEN Scanner

CRIZA DE CONŞTIINŢĂ A PERSONAJULUI ÎN ROMANELE LUI ALEXANDRU IVASIUC

Într-un capitol din *Radicalitate şi valoare -Avatarurile eroului-*, Al. Ivasiuc abordează problema relativei dispariţii a personajului, reperabilă în noul roman: "Eroii nu mai au o viaţă raţională, prin care se dezvăluie de-a lungul unei complicate, dar strînse intrigi, ci probleme existenţiale (...) De aceea, romanul modern are o natură problematică (...) Interesul pentru sociologie şi psihologie, direct, aproape ştiinţific, aşa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filozofic (...), pentru că este vorba de o filozofie care nu există decît sub forma tensiunii unei întrebări (...) Eroul modern are o filiaţie directă din personajele lui Dostoievski, care cuprindeau mai multă realitate în bizareria lor..."

Preferînd formula eseistică, Al. Ivasiuc are în vedere două aspecte: personajul şi succesiunea evenimenţială. Devenit din pivot al discursului narativ pretext narativ, personajul se poate dispensa de biografismul său, de "istoria sa", traiectul exterior al existenţei acestuia fiind înlocuit cu problematica interioară, cu tensiunea ideilor, cu criza de conştiinţă. În romanele sale, Ivasiuc nu-şi propune reconstituirea biografismului personajelor;discursul narativ nu parcurge fluxul evenimenţial în ordine cronologică. Naraţiunea se orientează după fluxul asociaţionist al memoriei. Sub aspectul acesta, romanele sale au fost apropiate de cele ale lui Camil Petrescu, Anton Holban sau cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu. În romanele scriitorului maramureşean, personajul se încheagă dintr-un evantai de secvenţe pe care le sudează trăirile, rememorările sale, impulsionate, la rîndul lor, de

Scanned with OKEN Scanner

criza pe care acestea o traversează, o parte din atributele schemei narative fiind înlocuită de conştiinţa catalizatoare. Succesiunea faptelor, întîmplărilor este abolită în favoarea digresiunii, fluxul narativ fiind întrerupt fie de anticiparea unor fapte care vor avea loc mult mai tîrziu faţă de momentul enunţului narativ, fie de retrăirea unor evenimente deja consumate în momentul enunţului.

Ceea ce facilitează manifestarea funcţiilor personajelor lui Al. Ivasiuc este apariţia unei obsesii, care duce la declanşarea crizei lor de conştiinţă. De cele mai multe ori ea germinează datorită unor circumstanţe insignifiante. Spre exemplu, cincagenarul profesor universitar, dr. Ilea, din romanul *Vestibul*, se autosugestionează că ar fi îndrăgostit de o cu mult mai tînără studentă a sa. "Intriga" aceasta, de natură erotică, îl face pe Ilea să creadă că existenţa sa de pînă atunci fusese inautentică. Aflat într-un asemenea impas, profesorul universitar va trece la investigarea unor momente din viaţa sa, deja trăite. Faptele rememorate îi revin impetuos în minte, fluxul lor îi permite să facă diverse asociaţii, altă dată imposibil de realizat. Sentimentul care intră în atenţia personajului, în timpul analizelor în lanţ este cel al fricii. De fapt, la doctorul Ilea e vorba de două tipuri de frică: o frică de oameni şi o frică de propriul său eu. Al doilea tip al acestui sentiment, doctorul nu-l mai încercase pînă în momentul îndrăgostirii sale de "fata cu mărul". Lucrînd într-un institut, doctorul şi-a petrecut o parte din viaţă în laboratorul de cercetare. Deşi este un intelectual deja cunoscut, la ora bilanţului, profesorul de histologie nu poate avea convingerea că s-a realizat total nici din punctul de vedere matrimonial, dar nici sub aspect profesional. Cauza acestui sentiment de nerealizare este frica. Ilea încearcă să deceleze din "istoria sa" acele secvenţe care au dus la declanşarea şi amplificarea acestei crize.

Printr-o "criză" asemănătoare cu cea a doctorului Ilea trece şi Paul Achim, eroul romanului *Iluminări*. Aparent, acesta pare a fi un specialist autentic. Dar "autenticitatea" sa se dovedeşte a fi precară. Breşa care apare e datorată unor împrejurări banale: la un congres internaţional, liderul în domeniul ciberneticii, dr. Euwe, în pauza lucrărilor, în loc să aprecieze contribuţia ştiinţifică a lui Paul Achim, se întreţine cu acesta despre posibilitatea pescuitului de păstrăvi în România. Cel de-al doilea pretext al "crizei" este apariţia unui sentiment ciudat, în marginea dragostei, sentiment pe

Scanned with OKEN Scanner

care Achim, în calitate de director al unui institut, îl nutreşte pentru o subalternă a sa.

Construit pe două monologuri paralele, *Interval* este, în exclusivitate, un roman al aducerilor-aminte. Pentru cei doi protagonişti - Ilie Chindriş şi Olga - nevoia de confesiune constituie condiţia eliberării de obsesia trecutului. La capătul rotaţiei celor două voci narative cea a bărbatului şi cea a femeii - se constată că "intervalul" de timp (de zece ani) interpus între cele două personaje, nu poate fi umplut, rememorarea neputînd şterge o asemenea distanţă dintre două suflete. Strădania lui Ilie Chindriş de a reface legăturile obturate, se dovedeşte a fi superfluă, în ciuda faptului că el speră în funcţia cathartică a monologului său. Vina sa este una de ordin moral şi este cu atît mai profundă, cu cît îşi dă seama că de-a lungul vieţii sale a manifestat o atitudine retractilă în faţa realităţii.

Dacă la protagoniştii romanelor *Vestibul* şi *Iluminări* criza de conştiinţă are drept pandant un fapt cu totul minor care, transformat în obsesie, vine să altereze echilibrul lor sufletesc, considerat pînă atunci invulnerabil, drama lui Ion Marina, eroul romanului *Cunoaştere de noapte*, porneşte de la un şoc: "înaltului funcţionar într-un minister cheie" i se anunţă moartea soţiei sale, Ştefania. Reacţia imediată vis à vis de această veste este pierderea simţului de ordine şi coerenţă. Apropiata moarte a soţiei strică echilibrul unei lumi guvernate de legi şi ierarhii ce păreau sigure, eroul intrînd într-un univers incert. Ideea morţii Ştefaniei acţionează asupra "înaltului funcţionar" ca un modificator intern, impunînd reconsiderarea raporturilor dintre cei doi soţi. Încercînd să refacă imaginea soţiei, pe baza rememorării unor scene din viaţa domestică, Ion Marina îşi dă seama că ani întregi trăise lîngă o femeie "mereu aceeaşi, ştearsă, fadă, fără nici o surpriză". Gîndul acesta îl chinuie şi-i dă senzaţia dureroasă că nici nu-şi cunoscuse cu adevărat soţia, că prezenţa ei fusese abia înregistrată. De aici drama unui "mare singuratic", aflat în neputinţa de a comunica. Singurătatea sa este înfiorătoare cu atît mai mult, cu cît nu poate nici măcar să refacă, pe baza amintirilor, imaginea celei ce avea să treacă în lumea umbrelor.

Dar nevoia de ieşire din criză, prin confesiune, transpare în modul cel mai elocvent din romanul *Păsările*. Pentru Liviu Dunca, confesiunea constituie condiţia redempţiunii sale morale. Din

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere moral, Liviu Dunca este un învins: el nu reuşeşte să se elibereze de obsesia unui trecut oneros. "Păcatul" lui este acela că trăieşte într-un timp al său, subiectiv. El este sclavul trecutului, pentru că nu reuşeşte să găsească "portiţa de intrare în prezent". O călăuză pentru intrarea lui Dunca în prezent pare a fi Margareta Vinea. Deşi ea încearcă din răsputeri să-i faciliteze eliberarea de obsesia trecutului, această strădanie nu are finalitatea scontată. Chiar dacă Margareta încearcă să-şi convingă partenerul despre necesitatea imperioasă a unei realizări prin eros, o parte din vina pentru eşecul acestuia o are şi ea. Refuzul lui Dunca îşi află sorgintea în incompatibilitatea dintre cei doi parteneri: femeia, adepta principiului horaţian "carpe diem", doreşte să-şi trăiască - în plan erotic - clipa prezentă, în timp ce bărbatul este subjugat de trecut, acest refuz trădînd frica de comunicare. Margareta este - sufleteşte vorbind - o avară, în sensul că trăieşte şi ea într-un timp al ei, am putea spune unul de natură fantastică, dacă avem în vedere că reproducerile cu capete de cai fantastici după tablourile lui Chagal i-au dat impulsul unei evaziuni montane. Margareta este o Madame Bovary autohtonă. Eroina lui Flaubert a eşuat datorită incapacităţii de a discerne între cele două categorii -*dedans* şi *dehors*-,între închipuire, rod al lecturilor sale romaneşti şi realitatea cotidiană. Eroina lui Ivasiuc are acelaşi destin tragic, provenit din aceeaşi neputinţă de a sesiza deosebirea dintre timpul subiectiv (pe care-l credea a fi cel real) şi cel obiectiv (pe care l-a ignorat).

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Dumitru Vinea. Accidentul din fabrică reuşeşte să-l scoată din imobilismul său, dar el nu e o fire întreprinzătoare, nu e un spirit activ. Şi pentru Dumitru Vinea Margareta ar fi putut avea rol de "călăuză" pentru intrarea soţului în prezent. Dar cînd acesta reuşeşte să înţeleagă rolul femeii, e prea tîrziu, căci ea se spînzurase.

Eroul romanelor lui Alexandru Ivasiuc este "un om revoltat", care se zbate - s-a spus - între necesitate şi libertate. Primul lui act de independenţă este refuzul autorităţilor paterne. Aşa se întîmplă cu Ilie Chindriş care, copil fiind, se opune tentativei bunicii sale de a-l integra în universul ei, univers dominat de portretul "martirului neamului". Dar din momentul cînd copilul acceptă să îi semene bunicului (dorinţa de integrare în acest univers al "martirului neamului" - după ce mult timp în contestase - este, la un moment dat, atît de mare, încît Ilie mimează pînă şi sentimentul suferinţei

Scanned with OKEN Scanner

"tutorelui" său moral), ca personalitate, el îşi pierde biografismul, devenind o copie a unei copii. Modelîndu-şi masca cu care să-i semene fotografiei, acest personaj nu şi-a îngăduit absolut nimic care să ţină de propria-i personalitate. Ilie Chindriş are vina de a fi un intrus în universul martirului. Însă, prin faptul că, matur fiind, conştientizează intruziunea sa, el se salvează la modul estetic.

Sufocat de atmosfera copleşitoare care trona în sînul familiei Dunca-familie adusă la obedienţă de "bătrînul memorandist"-,Liviu Dunca (protagonistul romanului *Păsările*) aidoma lui Jacques Thibault, eroul lui Roger Martin du Gard, se va revolta împotriva acestei autorităţi tiranice şi, părăsind familia, se va orienta spre o meserie fără perspective - cea de aviator.

Un gest asemănător cu cel al lui Liviu Dunca îl are şi Paul Dunca din romanul *Apa*. Refuzînd autoritatea apărată de această dată de mamă, acesta îşi caută un alt "tutore" - cel social -,aflîndu-l în persoana brigandului Piticu. Dar ceea ce-i atenuează lui Paul Dunca culpa morală este tocmai atitudinea sa non-retractilă în faţa realităţii: hotărîrea de a-şi denunţa patronul pentru crimele odioase de care se făcea vinovat.

Un "om revoltat" este şi Paul Achim. De această dată, revolta apare împotriva părintelui spiritual. Contemplînd tabloul bătrînului său mentor, Ghibănescu - cel care îl iniţiase în tainele ciberneticii, dar care fusese un adversar neînduplecat al adevărului ştiinţific -, noul director al institutului îşi dă seama că nu se poate elibera de trecut. Aşa încît, izbucnirea lui, prin care îşi manifestă respingerea pînă la negarea totală a predecesorului ("Să nu mai văd porcăria asta aici - portretul lui Ghibănescu -n.n.Faţa asta de impostor! Omul ăsta de cîrpă, care o viaţă întreagă a urît ştiinţa la care n-a avut acces"), nu e altceva decît o luptă - cum spunea un alt personaj - "nu cu uitarea, ci cu amintirea".

Cînd "tutorele" moral nu mai este doar o amintire, ci o prezenţă vie, desprinderea de autoritatea acestuia devine extrem de dificilă pentru cel care încearcă să se revolte, chiar imposibilă. Aşa i se întîmplă lui Miguel, eroul romanului *Racul*. Non-realizarea acestuia traduce falsa libertate pe care tutorele i-o acordase. De aici şi criza de conştiinţă a eroului, criză care constă în neputinţa de a comunica, imposibilitatea de a-şi convinge foştii prieteni, la care Miguel aleargă, spre a-i preveni de intenţiile criminale ale

Scanned with OKEN Scanner

machiavelicului don Athanasios. Din această perspectivă, *Racul* este o excelentă ilustrare a ironiei destinului individului.

După cum se poate lesne observa, romanele lui Al.Ivasiuc se integrează perfect în literatura secolului al XX-lea, literatură prin excelenţă a fiului - apreciază Eugen Simion în *Sfidarea retoricii* -, spre deosebire de literatura secolului al XIX-lea, care e una a tatălui. Desigur, sînt şi excepţii de la regulă, creaţia romanescă a lui Marin Preda fiind doar un exemplu.

Scanned with OKEN Scanner

CATEGORIILE FANTASTICULUI ÎN PROZA LUI MIRCEA ELIADE

Referindu-se la cele două laturi ale obiectului cunoaşterii: latura externă -"aparentă" şi cea internă - "transparentă", Mircea Eliade spunea: "Natura, care pune invizibilului masca vizibilului este o aparenţă corectată de o transparenţă".

Latura "aparentă" e latura "vizibilă", fenomenală sau secundară a realităţii, aflată la îndemîna oricui, pe cînd latura "transparentă" e latura esenţială, latura profundă a acesteia, care poate fi relevată numai de spiritele meditative. Ţinînd seama de cele două laturi ale obiectului cunoaşterii, scriitorii pot fi: unii ai aparenţei, iar alţii ai transparenţei. Indiscutabil, M. Eliade e un scriitor aparţinînd celei de-a doua categorii.

Plecînd de la antinomia dedans/ dehors, aparenţă/ transparenţă, detectabilă în proza lui M. Eliade, ne-am propus să ne oprim, în cele ce urmează, asupra categoriilor fantasticului prezente în nuvelistică [1], precum şi în romanele *Maitreyi* şi *Nuntă în cer*. Din aceste considerente, se poate vorbi de un fantastic al toposului, un fantastic al gesticii şi al traiectului psihologic al eroilor, cît şi de un fantastic al timpului.

1. Despre un fantastic al toposului se poate vorbi ca fiind prezent în opera lui M.Eliade, dar mai ales în nuvelele *La ţigănci*, *Pe strada Mîntuleasa*, *Douăsprezece mii capete de vite*, *În curte la Dionis* şi în romanul *Maitreyi*, unde fiecare colţişor, fiecare pas pe care-l faci înseamnă un nou mister.

Ca prim topos întîlnim *grădina*, care capătă valenţe deosebite. Grădina e ca o poartă de intrare în fantastic. Odată intrat în grădină, simbol al unei alte lumi, misterul te învăluie treptat. În *La ţigănci*, grădina este o prezenţă concretă. Gavrilescu, aflat în tramvai, într-o zi oarecare de lucru, e obsedat atît de căldura înăbuşitoare, sufocantă, una din acele călduri care paralizează orice fel de reacţii, cît şi de imaginea colonelului Lawrence, personaj conturat destul de vag în mintea lui: "Colonelul Lawrence,

[1] Facem precizarea că nuvelele aduse în discuţie fac parte din volumul Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, Ed.Cartea românească, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

bunăoară. Ştiţi ceva de colonelul Lawrence? (...) Păcat. Nici eu nu prea ştiu mare lucru. Dacă s-ar fi urcat în tramvaiul ăsta, l-aş fi întrebat". Poate tocmai acest ridicol al situaţiei este punctul de plecare către o întîmplare cu totul ieşită din comun: întorcîndu-se să-şi ia servieta uitată la madame Voitinovici, Gavrilescu nu mai ajunge acolo. Trecînd pe lîngă ispititoarele grădini ale ţigăncilor, eroul este atras de umbra aceea inexplicabilă într-o zi toridă, groaznic de călduroasă, ducînd aproape la epuizare, la dezintegrare. Odată făcut pasul în misteriosul Eden, viaţa lui Gavrilescu se schimbă. Urmează nenumăratele întîmplări din casele ţigăncilor, dar mai ales cele de după ieşirea lui de acolo, cînd lumea, toată lumea se schimbase cu desăvîrşire. Grădina ţigăncilor a fost atracţia fiinţei lui: dorea cu toată fiinţa să aibă puţină umbră. Niciodată pînă atunci nu-l atrăsese porţiunea aceea de lume. Acum, la umbra nucilor, "îl întîmpină o neaşteptată, nefirească răcoare şi Gavrilescu rămase o clipă derutat, zîmbind. Începu să privească uluit, aproape cu respect, arborii înalţi, zidul de piatră acoperit de iederă şi, pe nesimţite, îl cuprinse o infinită tristeţe. Atîţia ani trecuse cu tramvaiul prin faţa acestei grădini, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se scoboare şi s-o privească îndeaproape". Intervenţia hazardului (mai întîi uitarea servietei, apoi pierderea tramvaiului) îi facilitează eroului contactul cu misterul - grădina ţigăncilor. Pentru Gavrilescu, grădina aceasta înseamnă ieşirea dintr-un coşmar (căci un adevărat coşmar i se păruse toată ziua aceea toridă) şi trecerea în vis.

Dar grădina ca topos al fantasticului mai apare, spre deosebire de grădina din *La ţigănci* (care este o prezenţă concretă) şi ca "prezenţă" sugestivă. Grădinile caselor din *Pe strada Mîntuleasa* nu sînt prezentate direct, dar sugestia lor înseamnă relevarea misterului: "În acel an, vara a venit neaşteptat de timpuriu. Cînd Fărîmă pornea să se plimbe, la începutul după-amiezii, se ţinea tot pe lîngă garduri, la umbra pomilor, aruncîndu-şi privirile în grădini, oprindu-se cîteodată în faţa caişilor şi vişinilor,parcă tot ar fi aşteptat să vadă copii căţărîndu-se".În nuvela mai sus amintită,apare un nou element al toposului: *banca*, prilejuindu-i individului momente de contemplaţie. Stînd pe bancă, Fărîmă îşi aduce aminte de adresa fostului său elev Borza I.Vasile. Banca este locul de unde Fărîmă iese din realitate şi păşeşte în trecut - pe calea amintirilor - în zona irealului.La M.Eliade,hazardul e o

Scanned with OKEN Scanner

prezență aproape firească:"Mai acum cîteva săptămîni, prin iunie, (...) mă odihneam pe o bancă și am văzut un camion care se oprește în dreptul numărului 138, chiar în fața mea(...) <<La etajul IV vine tovarășul maior Vasile Borza.>> Și atunci mi-am adus deodată aminte de el, de cînd era mic: Borza I.Vasile". Și de aici, Fărîmă pornește în călătoria sa spre cele mai criptice tărîmuri.

Însă banca mai are și rol de "sfătuitor". În *Maitreyi*, cînd Allan simte nevoia ieșirii din sine, merge în grădină sau la Lacuri, unde, în mijlocul naturii, pe o anume bancă, gîndurile i se mai limpezesc. Nevoia ieșirii din sine este caracteristică personajelor lui M.Eliade, tocmai pentru că ele trăiesc în mister. Dar tot pe o bancă se întîmplă nenorocirea, de fapt expierea grotescă a dragostei. Banca ucide două vise neterminate: stînd pe banca aceea, Chabu a văzut tot, mărturisind apoi totul soților Sen. Și de aici pînă la destrămarea viselor celor doi îndrăgostiți nu mai e decît un pas.

O altă ipostază a grădinii, ca spațiu deschis, - aceea de paradis în destrămare - o întîlnim în *Douăsprezece mii capete de vite*. Gore trăiește într-un timp al memoriei, aflat în contact cu realitatea cotidiană (zile acute de război: bombardamente și tot soiul de mizerii), enigmele lui nu se pot lămuri, de fapt, nu și le poate lămuri; ele nici măcar nu se destramă, ci continuă să existe în el, într-o permanentă alunecare paralelă de planuri și în neputința lui de a le suprapune, de a avea puterea să iasă din ireal. Oricît ar părea de verosimil, totul este în contratimp. În momentul în care mărturisește în *cîrciumă* - alt element al toposului - că pe strada Frumoasei la nr.74 totul este aproape în regulă, exceptînd panica explicabilă a celor două femei (madame Popovici și Elisaveta) tovarășii din cîrciumă acceptă pariul lui Gore, acesta fiind convins că adevărul e de partea sa. Ajunși în dreptul casei cu nr.74, "Gore se opri și zvîrli o privire repede peste umăr, spre casă. Un grilaj de fier în formă de lance se menținea încă într-o temelie lată de ciment. Din casă nu mai rămăsese decît scările de piatră de la intrare (...) - Nu-i asta, spuse Gore clătinînd din cap și dădu să pornească mai departe. - Aici e nr.74, vorbi tinerelul. Casa are grilaj... - Nu mă privește, spuse Gore întunecat. Eu am făcut rămășag că-ți arăt pe madame Popovici. Veniți cu mine (...) Nu mai e mult. Și o porni din nou. Dar după cîțiva pași începu să privească în toate părțile dezorientat. Aerul mirosea a fum și a moloz (...) Pe toată partea asta, cîțiva zeci de metri în susul străzii,

nu mai rămăsese nici o casă în picioare..." Gore e totuşi un om normal. El trăieşte raţional, dar în două sfere de timp diferite, de existenţa cărora el nu-şi dă seama. Acest paradis în destrămare produce asupra lui Gore o uşoară trezire din vis. Conflictul dintre cele două planuri nu poate fi soluţionat.

Dar, la M.Eliade, grădina nu este doar o ipostază a sacrului, ci şi una a profanului. E vorba de grădina cîrciumilor din *În curte la Dionis*. În toate cîrciumile, din cei 20 de ani, în care Leana îşi cîntă melodiile, grădinile sînt aceleaşi: pline de oameni, fel de fel de oameni, care cu gînduri bune, care cu gînduri ascunse şi rele. Misterioasa apariţie a Leanei în grădinile cîrciumilor îşi are originea într-un fapt real: "Leana l-a rugat (pe Enache, şeful cîrciumii <<Floarea Soarelui>> - n.n.) să-i dea voie să cînte, adăugînd repede că nu cere nici un leu şi că nu va trece cu cheta pe la mese. <<Am cu ce trăi, i-a spus. Dar dacă o să vă placă, să mă lăsaţi să vin aici, căci aşa mi-a fost scris mie. Pentru păcatele mele mi-a fost scris să cînt prin cîrciumi.>>" Leana încearcă o curioasă purificare prin profan şi reuşeşte pînă la urmă. Cîrciuma prin care Leana izbuteşte să se purifice, conferă fantasticului mister, încifrîndu-l pe de o parte, iar pe de alta producîndu-se ruptura dintre planul real şi cel fantastic. În nuvelă, din perspectiva individului, cîrciuma încifrează misterul întîmplărilor, din perspectiva colectivităţii are loc ruptura dintre cele două planuri. Din perspectiva amîndurora, cîrciuma e un spaţiu cu dublă deschidere: spre fantastic şi spre real.

Variantă a cîrciumii este şi *adăpostul antiaerian* (ca topos unde se strîng mai mulţi indivizi). El apare în *Douăsprezece mii...* amplificînd misterul, care, la rîndul său, îi conferă valoare de spaţiu cu dublă deschidere. Spre real: în mod normal, Gore ar fi trebuit să-şi vină în fire la vederea dezastrului, dar el continuă totuşi să trăiască, aparent raţional, între cele două planuri. Deschiderea spre fantastic e tocmai această incapacitate a personajului de a reveni la realitate.

Deci, grădina, ca topos al fantasticului apare în trei ipostaze: prezentă concretă, "prezenţă" sugestivă şi paradis în destrămare, făcîndu-se revenirea la real, aceasta nerealizîndu-se fără ajutorul unui alt element-simbol: *strada*. Acest topos e indisolubil legat de registrul temporal: un timp al trecutului şi unul al prezentului, revenindu-se, din nou, la ideea spaţiului cu dublă deschidere. În

Scanned with OKEN Scanner

nuvela *Pe strada Mîntuleasa*, individul conferă mister străzii. El e acela care imprimă străzii un caracter inimaginabil. Ca spaţiu deschis, strada e populată, la un moment dat, de foarte mulţi indivizi, care (aşa cum am mai spus) atribuie mister străzii, aceasta avînd ea însăşi un grăunte de mister, care germinează la apariţia individului, luînd proporţii fantastice.

Tot strada reprezintă un loc de refugiu. Acest aspect îl întîlnim în *Maitreyi* şi *Nuntă în cer*. Ileana şi Andrei - cuplu perfect pînă la un punct - (din *Nuntă în cer*) aleg strada, aleile parcurilor, ca fiind locuri cu o deosebită valoare morală:"Toamna aceea lungă şi frumoasă am petrecut-o împreună, colindînd Bucureştiul. Sînt unul dintre puţinii bucureşteni care-şi cunosc şi-şi iubesc oraşul. Plecam aproape de apusul soarelui, căutînd străzi încă nestrăbătute de noi (...), regăsind colţuri preferate, mici grădini publice (...) sau alei singuratice, cu trandafiri agăţători şi zorele". Această floră sălbatică, dar colosal de frumoasă este cea care facilitează ieşirea din real. Şi Gavrilescu a fost atras de grădina ţigăncilor, de acea umbră imposibilă într-o zi toridă, dar mai ales de primitivitatea, de sălbăticia superbă a grădinii. Dacă în *Nuntă în cer* aleile (ca variantă toponimică a străzii) au valoarea vindicativă a nevrozelor, în nuvela *Pe strada Mîntuleasa*, strada cu acelaşi nume reprezintă monografia unui grup de prieteni, pe care-i leagă o frumoasă şi dureroasă taină.

2-3. Inevitabil, apare şi un fantastic al gesticii, dublat de unul al traiectului psihologic al personajelor create de M.Eliade. Eroii săi sînt, de obicei, însemne ale unei singurătăţi, din care transpar cele mai bizare întîmplări. Sînt oameni care sînt suficienţi lor înşişi, dar care, vrînd să primească un semn de la lume, cad în capcana propriei lor curiozităţi. Aşa e Gavrilescu, bunăoară. Aparent, el e un om normal şi totuşi întîmplarea face ca în acea zi de vară să vadă curtea ţigăncilor, unde "pietrişul fusese udat de curînd şi se vedeau rondurile cu flori, iar în fund un bazin..." Prezenţa acestor elemente ale naturii, într-un drăcesc "joc al ielelor" în *La ţigănci*; liniştea şi frumuseţea soarelui din *Nuntă în cer*; neliniştea florilor, ploaia în *Maitreyi*; atmosfera totdeauna plină de tristeţe şi melancolie din *În curte la Dionis* tensionează căutarea, ducînd-o la paroxism, declanşează criza. Atunci, eroii trăiesc extazul spaimei, care, nu întotdeauna devine coşmar. Cîteodată, acest extaz nu e decît dezvăluirea unui mister, încifrînd

Scanned with OKEN Scanner

un altul. În *Pe strada Mîntuleasa* povestea lui Fărîmă, acest "mare singuratic", trăind într-o lume a sa din trecut, este plină de paradoxuri. Dezvăluie un mister, încifrînd un altul. El caută doar strada Mîntuleasa, unde se ascund multe ciudăţenii. Speră să i se arate şi lui semnele. Din această perspectivă, povestea grupului de prieteni e ciudată şi neverosimilă. Apare aici un fantastic al individului, dublat de unul al grupului. În această substructură socială, fiecare dintre componenţi are personalitatea sa, bine conturată, dar există şi acea afecţiune a grupului. Sînt ciudaţi în comportament, dar pentru ei aceste deprinderi sînt firești. În schimb, prin prisma lectorului, comportamentul lor e de-a dreptul bizar. Dar şi martorii la întîmplări sînt cuprinşi încet, încet de beţia necunoscutului, avînd totuşi puterea de a reveni în real.

Traiectul evoluţiei personajului urmează următoarele trepte:

REAL-FANTASTIC-REAL

Prima treaptă reprezintă existenţa normală, cotidiană a individului. Trăirea în fantastic, într-o lume clădită pe iluzii e mult mai intensă, timpul individual fiind excesiv dilatat. Revenirea la real din fantastic are valoare reversibilă, dar acest "real" nu mai are nimic comun cu cel de la început. Această revenire marchează eroii sufleteşte şi trupeşte (sînt traumatizaţi psihic şi fizic).

Se poate observa o evoluţie a traiectului psihologic, în sensul revelării misterului. Din aceste considerente Lixandru, Darvari, Abdul şi Aldea, Oana, Zamfira, Dragomir şi Doftorul sînt nişte iniţiaţi; dar mai ales Iozi, fiul nobilului, de la care a pornit totul. Totul devine obsesie: "Şi într-o noapte, după ce se plimbaseră (Dragomir şi Lixandru - n.n.) mult timp în tăcere, Lixandru a exclamat deodată:<<Dacă aş şti unde a dispărut săgeata şi unde se află Iozi, AŞ ŞTI TOT!>>" Dragomir nu cunoaşte decît frînturi din aceste întîmplări şi Lixandru i le-a povestit în întregime. Cînd a terminat, Dragomir a zîmbit amar şi i-a spus: "În copilăria mea, eu n-am avut norocul să mi se întîmple asemenea aventuri ciudate. Tot ce-a fost straniu şi extraordinar în viaţa mea s-a întîmplat înainte de-a mă naşte şi mult timp după ce nu mai eram copil (...) La 8 ani am avut scarlatină şi am fost internat în spital. Mi se aduceau tot felul de cărţi (...) Probabil că le-am uitat. Dar nu voi uita niciodată o poveste a lui Carmen Sylva pe care n-am apucat s-o sfîrşesc, pentru că în dimineaţa următoare am ieşit din spital şi toate cărţile pe care le citisem (...) au fost arse (...) Ani de zile

Scanned with OKEN Scanner

m-am luptat cu ispita de a căuta cartea şi a sfîrşi de citit povestea începută în spital (...) Nu voi afla niciodată cine era acea fată nespus de frumoasă..." Dragomir Calomfirescu e tipul celui care trăieşte într-adevăr şi în fantastic, dar care, atunci cînd revine în real e marcat de neîmplinire. Lixandru, în schimb e adeptul principiului "Ori tot, ori nimic" şi de aceea ia viaţa pe cont propriu, înfruntînd moartea.

Deşi aparţine unui grup, fiecare personaj are propriul său sistem filosofic, după care-şi ghidează sufletul. Aparent, ei trăiesc în lumea noastră, dar de fapt ei aparţin unei alte lumi, care are o altă curgere a timpului. La sfîrşitul acestei odisei în imperiul fantasticului se constată că eroii lui M. Eliade nu se grăbesc să relèveze misterul, ci, dimpotrivă, să-l încifreze. Sub aspectul acesta, prozatorul se apropie de expresionismul lui Blaga privind lumea nepătrunsului ascuns, sporind a lumii taină.

Un fantastic al gesticii şi al traiectului psihologic al individului vom întîlni şi în romanul *Maitreyi*. Aici, totul pare verosimil. La început, Allan e indiferent, comportîndu-se normal, deşi are ciudăţeniile lui. Odată încolţită iubirea dintre el şi Maitreyi, cei doi sînt, parcă, transpuşi deasupra celor pămînteşti, deşi devin conştienţi de pericol. Ei intră în fantastic cu această iubire, iar de acolo căderea lor - aidoma izgonirii din rai a cuplului primordial - e alimentată cu un întreg evantai de suferinţe. Trauma lor e una care ţine atît de psihic, cît şi de trup.

La retragerea lui Allan în natură, intervine autosugestia, dacă nu chiar impunerea de a-şi reveni din această dureroasă poveste. În toate lunile acelea, nu face altceva decît să retrăiască în trecut, revăzînd cu ochii sufletului toată povestea lui de dragoste cu Maitreyi. Paradoxal totuşi. De ce? pentru că, deşi e încă plin de fiinţa ei, sufletul său va trece printr-o pasageră eclipsă: va avea o nouă experienţă (aventură) erotică: "La Maitreyi m-am gîndit îmbrăţişînd acel trup (...) pe Maitreyi o căutam în sărutare, de ea voiam să mă dezbar (...) O căutam şi o izgoneam (...) Voiam s-o uit cu adevărat sau voiam să-mi dovedesc că numai pe ea am iubit-o şi că orice altă dragoste ar fi zadarnică? Nu ştiu dacă e o simplă verificare sau cea dintîi fugă, cea dintîi haltă în noroi. Nu-mi venea a crede că s-ar putea uita vreodată asemenea lucruri. Nu puteam crede că sînt şi eu asemenea celorlalte mii de muritori nefericiţi, care iubesc şi uită, şi mor fără să socotească nimic

Scanned with OKEN Scanner

etern..." Durerea şi deznădejdea îl fac pe nefericitul Allan să sufere cumplit. Apare, la un moment dat, o revenire, urmată de o retragere bruscă. De aici, neputinţa de a-şi uita iubirea, dar şi neputinţa de a-şi depăşi durerea. Insensibil la cele ce se întîmplă în jurul său, Allan are tăria să-şi revină, dar aceasta cu preţul a nenumărate zile de coşmar. Dacă Allan reuşeşte să-şi învingă momentele limită, Maitreyi face cele mai mari sacrificii ca să poată fi lîngă iubitul ei. Este tipul femeii care se dăruieşte total, trăind conform principiului "Ori tot, ori nimic".

În *Nuntă în cer*, Ileana şi Andrei caută iubirea absolută. Ei nu trăiesc în fantastic, decît în măsura în care se poate afirma că iubirea lor, că lumea creată de ei pentru sufletele lor e una fantastică. Doar trecutul Ilenei - care nu acceptă să dezvăluie ceva mort pentru ea -, lui Andrei i se pare de domeniul fantasticului. De aici, accesele de gelozie. Iubirea aceea din trecut a fost pentru ea trambulina către absolut. Conştientizînd acest lucru, ea va înţelege că o a doua iubire o va propulsa spre acele culmi de neescaladat. Psihologia acestui personaj e foarte complexă, căci Ileana pentru Andrei, ca şi Leana pentru Hasnaş sînt firi cu sentimentul dreptăţii, al frumosului. Întîmplarea face ca cei doi să se-ntîlnească şi să-şi povestească iubirea. Fiecare descoperă - cu totul întîmplător -, ca ceva ce ţine de fantastic, viaţa Ilenei. Îşi dau seama, dar n-au curajul să şi-o mărturisească. Ar suferi poate. Ileana cunoaşte, alături de Andrei Mavrodin iubirea absolută. Dar şi la acest cuplu apare o fisură (ca şi între Leana şi Hasnaş). Dezacordul apare, pentru că femeia caută în ei ceea ce-i lipsea. Ileana simte neîmplinirea: doreşte un copil, copilul dragostei lor. Şi aici apare fisura: Andrei ezită. Dezamăgirea Ilenei nu cunoaşte margini, şi totuşi nu acesta e motivul despărţirii lor...

4. De asemenea, distingem în proza lui M.Eliade un fantastic exterior şi unul interior. Cel exterior e aparent, pretext pentru conturarea celui intern. Natura şi erosul ţin de fantasticul interior.

În toate romanele lui M. Eliade mitul iubirii şi motivul cuplului sînt prezenţe aproape dominante, chiar dacă acestea nu constituie tema unică întocmai cum e cazul celor două romane pe care le-am avut în vedere (*Maitreyi* şi *Nuntă în cer*). Erosul e strecurat în nedomolitele, dezlănţuitele trăiri ale eroilor lui Eliade, un factor care alimentează conflicte şi tensiuni sau le calmează şi le stinge. Pentru personajele lui M. Eliade, erosul e o zonă de

Scanned with OKEN Scanner

confruntare maximă între pasiune şi raţiune, terenul predispus către o trăire limită, la care îi forţează pe indivizi acel preaplin al sufletului aflat în expansiune.

La M. Eliade, spaţiul e acela care hotărăşte soarta individului. Indisolubil legată de eros, în *Maitreyi* natura contribuie la conturarea stării sufleteşti a personajelor. Într-un astfel de spaţiu saturat de eros apare, de obicei, cineva, care răscoleşte spiritele, dînd impuls tensiunilor, dezlănţuind furtuni. E un mister al infernului - s-ar spune - însărcinat să împingă spre linia morţii psihice, ispitind sufletele şi speculînd disponibilitatea adolescenţei către orice, în toate acestea acţionînd cu detaşare cinică, pentru că viaţa ţine de domeniul fantasticului, în timp ce acesta e o experienţă necesară trecerii în nefiinţă.

5. Melanjul dintre timpul trecut (cel al memoriei afective) şi timpul prezent (cel cotidian) germinează fantasticul, urmîndu-i apoi valoarea pe care o are toposul, gestica şi psihologia eroilor. Motivul răsturnării cronologiei îl întîlnim în *Douăsprezece mii...*, dar şi în *Pe strada Mîntuleasa*, unde fiecare trăieşte într-un univers al său. Unul aparţinînd unui timp creat de imaginaţie şi fantezie, dar şi de credinţa lor în reuşită. În *Douăsprezece mii...*, Gore nu realizează trecerea dintr-un univers temporal în altul. E incapabil să gîndească altfel, pentru că fiinţa lui toată e obsedată de escrocul de Păunescu. Dacă n-ar fi venit să-l caute pe "amicul" Păunescu, viaţa lui ar fi fost, poate, alta...

Dar şi în *La ţigănci* putem observa un asemenea melanj între cele două timpuri, trecut şi prezent. În momentul în care Gavrilescu păşeşte în casa ţigăncilor, îl năpădeşte amintirea, ducînd pînă la ideea fixă a tinereţii lui, a marii lui iubiri: Hildegard. Aducîndu-şi aminte de aceasta, raţiunea sa, care funcţionase pînă atunci impecabil, se defectează. În momentul cînd iese de la ţigănci şi constată - nu pe deplin convins - că lumea s-a schimbat, Gavrilescu nu mai are puterea de a discerne. El continuă să trăiască într-un timp trecut, dar conform realităţii iniţiale; de aceea se întoarce în spaţiul şi în timpul care i-au hrănit amintirile. Iar acolo îşi regăseşte vechea şi marea iubire din vis: Hildegard - tipul omului care se debarasează uşor de mister: " -E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înţelegi? Nu înţelegi ce ţi s-a întîmplat, acum de curînd? (...) Fata îl trase uşor după ea. Traversară curtea şi ieşiră fără să mai deschidă poarta. Birjarul îi aştepta moţăind (...) -Ia-o

Scanned with OKEN Scanner

spre pădure, pe drumul ăla mai lung, spuse fata. Şi mînă încet. Nu ne grăbim (...) - Hildegard, începu el tîrziu. Se întîmplă ceva cu mine şi nu ştiu bine ce. Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez... -Toţi visăm (...) Aşa începe... Ca într-un vis..."

Există în romanul *Maitreyi* şi motivul vieţii ca joc, corespondentul motivului eminescian (şi nu numai) al vieţii ca vis. Mai întîi, la începutul şederii lui Allan la familia Sen, Maitreyi nu reprezenta nimic în afara faptului că era un simplu divertisment pentru el. Atunci, motivul cuplului nu exista. Abia pe urmă, cînd se înfiripă idila, mai apoi marea lor iubire, motivul cuplului intră în drepturile sale depline. Motivul vieţii ca joc, ca trăire aproape la voia întîmplării se transformă în motivul cuplului desăvîrşit.

Aşa cum sesiza Eugen Simion în *Scriitori români de azi* (volumul al II-lea), fantasticul eliadesc "stă aproape de miraculos, fără a se contopi totuşi cu el, întrucît autorul e interesat (...) de sugestia unui substrat mitic în existenţa de toate zilele". Glisajul din real în fantastic şi invers este aproape imperceptibil, iar marea majoritate a eroilor ce populează proza fantastică a lui M. Eliade aparţin cotidianului, autorul preferînd "oamenii cei mai banali cu putinţă".

Scanned with OKEN Scanner

PATIMA LOGOSULUI LA ILIE MOROMETE

Motto:

"Lovi-o-ar moartea de vorbă de care nu
te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai
de vorbă şi beai la tutun şi mie îmi
arde cămaşa pe mine."

O lectură mai atentă a romanului *Morometii* pune în evidenţă o trăsătură fundamentală a lui Ilie Moromete, şi anume pasiunea dialogului, dorinţa de a vorbi, de a se întreţine, aflînd, comunicînd sau comentînd veşti, ştiri, zvonuri. Din aceste considerente, credem că se poate vorbi de o adevărată patimă a logosului a acestui personaj.

Patima logosului la Ilie Moromete, ca orice patimă, nu e moştenită, ea se naşte şi se dezvoltă, urmînd înaintarea în viaţă a eroului şi are patru etape distinctive în evoluţia ei. În roman, ordinea etapelor nu e redată cronologic, după cum nici cronologia vîrstei personajului central nu e respectată.

1. Prima fază a patimei logosului la Ilie Moromete are gradul de focalizare zero şi corespunde vîrstei juvenile a acestuia. În tinereţe, Moromete fusese poreclit de prima sa soţie Mutul. Dar cea care ghiceşte misterul noncomunicării lui Moromete este Fica, sora Rădiţei: "N-aveai darul vorbirii! (...) Tu nu vorbeai la început din pricină că erai prea tînăr, dar ochii tăi se uitau şi vedeau lumea. N-aveai glas, dar te gîndeai!"

2. Semnificativă pentru patima logosului eroului este scena discuţiei din poiana lui Iocan.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru argumentarea zicerii noastre, vom preciza că locul unde se strîngeau ţăranii duminica, pentru "a face politică" era poiana lui Iocan: "In faţa fierăriei se afla o poiană mare cu pămînt bătătorit (...) Adunările cele mai zgomotoase aveau loc pe poiana fierăriei mai ales duminica dimineaţa, dar dacă de la ele lipseau Moromete şi Cocoşilă, nu erau prea reuşite". Poiana lui Iocan, precum se vede, e un fel de amfiteatru simbolic, cu acelaşi ritual ca la vechii greci.

La acest "banchet spiritual" ţăranii vin cu solemnitatea cu care enoriaşii merg la slujba. Ei vin în poiană îmbrăcaţi ca de sărbătoare. Dacă restul ţăranilor din poiană reprezintă, pe de o parte corul, iar pe de altă parte spectatorii ("Unii stăteau în picioare, alţii pe nişte butuci vechi, aduşi acolo cine ştie de cînd şi tociţi de şedere, toţi gălăgioşi şi parcă nerăbdători."), cei doi protagonişti - Moromete şi Cocoşilă - sînt corifeii, ei fiind întîmpinaţi cu urale la apariţia lor pe scenă.

Interesant e felul cum reacţionează corul (spectatorii) la apariţia pe scenă a fiecăruia din cei doi corifei: expansiv (cu explozii de exclamaţii) la vederea lui Moromete şi regresiv (mimînd alarma) la venirea lui Cocoşilă:" -Daţi-vă la o parte! spuse Dumitru lui Nae cu gura mare (...) Păzea că vine Cocoşilă!"

Trebuie avut în vedere că atît corifeii cît şi coriştii, pe lîngă faptul că vin în poiană îmbrăcaţi ca de sărbătoare, şi unii şi ceilalţi recurg mai înainte la ritualul purificării:"Cel mai sigur semn că erau gătiţi de sărbătoare erau feţele lor rase proaspăt".

De vreme ce poiana lui Iocan reprezintă amfiteatrul, Moromete şi Cocoşilă - corifeii, iar restul ţăranilor corul, respectiv spectatorii, ziarul citit de cei doi protagonişti reprezintă partitura, textul.

Scena discuţiei din poiana lui Iocan relevă talentul de comediant al lui Moromete, care îşi manifestă funcţia de participare, avînd un dublu statut: actor şi regizor al unei scene comice jucate în faţa fierăriei.

Adunaţi în jurul lui Moromete (care, întocmai ca un veritabil actor, îşi pregăteşte din timp rolul), ţăranii se distrează la început, făcînd haz de felul cum Dumitru lui Nae îl ia peste picior pe Victor Bălosu, dar mai ales cum Moromete citeşte ziarul: "Începu apoi să citească, deodată, cu un glas schimbat şi necunoscut, parcă ar fi ţinut el un discurs celorlalţi".

Scanned with OKEN Scanner

S-ar crede că ţăranii adunaţi în poiană "fac politică", comentînd - după cum îl duce capul pe fiecare - consemnările din ziar în privinţa dezbaterilor parlamentare. În fond, pe ei nu-i interesează conţinutul cuvîntărilor rostite în parlament şi nici alocuţiunea regelui cu ocazia congresului agricol. Ei îşi bat joc de textele politice, citite de Moromete cu tot felul de inflexiuni în voce: "Avea într-adevăr în glas nişte grosimi şi subţirimi ciudate (...) sau încheieri definitive care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau". Lucrul acesta ţăranii îl fac mecanic: chiar dacă nu înţeleg despre ce e vorba ("-Nu pricep eu cum devine chestia asta cu starea de asediu!" recunoaşte la un moment dat Dumitru lui Nae), discuţiile sînt de-a dreptul puerile, ca în jocurile celor mici, care parodiază o activitate a celor maturi, amuzîndu-se.

Citind ziarul, Ilie Moromete evidenţiază ironic cîte o frază, se miră în mod exagerat (mimarea surprizei şi disimularea fiind atitudini fundamentale ale spiritului acestuia), făcînd asociaţii între cele citite şi fapte banale de viaţă, cunoscute de auditorul său. Iată un exemplu edificator pentru arta de comediant a eroului: "Moromete se opri să răsufle.

- Daţi-i apă! zise Cocoşilă.

- Stai, domnule, că aici nu e de glumă! protestă Moromete zgomotos, ca şi cînd el însuşi ar fi fost întrerupt pe băncile parlamentului.[1] Va să zică... S-au săvîrşit crime cu siguranţă! reluă el eliminînd ultimul cuvînt care i se părea de prisos. Articole de...Articole de înfierare!...Uite, Iocane, vorbeşte şi de tine! observă Moromete în treacăt. Articole de înfierare, menite să arate revolta opiniei publice într-o ţară neobişnuită cu asemenea acte de terorism, au fost suprimate; în schimb s-au tolerat...

- Ce e ăsta? întrerupse Iocan.

- Ţărănist! răspunse repede Moromete şi continuă:

- În schimb s-au tolerat articole de slăvire (aici Moromete pronunţă cuvîntul slăvire în înţelesul lui bisericesc) articole de slăvire a crimei...

- Mă, voi auziţi ce spune ăsta aici?! întrebă el şi începu să-i înjure pe toţi, fapt care îl cam zăpăci pe Ion al lui Miai".

---

[1] Articolele privind dezbaterile parlamentare, pe care Moromete le citeşte din ziar, amintesc de duelurile oratorice dintre Caţavencu şi Farfuridi.

Scanned with OKEN Scanner

Spiritele se încing, "disputele politice" atingînd cote paroxistice: "Se descotorosi de ziar cu mişcări mînioase, se ridică în picioare şi, retezînd cu mîna peste capetele celorlalţi, protestă încă o dată împotriva venirii ţărăniştilor. Cocoşilă îl combătu din principiu să nu mai facă atîta gălăgie: ţărîniştii au votat legea conversiunii. Moromete răspunse că minte, liberalii au votat-o. Se amestecă şi Dumitru lui Nae, săriră aproape toţi şi din învălmăşeala de glasuri care se iscă nu se mai înţelese cîteva clipe aproape nimic": Fragmentul acesta aminteşte de celebra încăierare din finalul actului al III-lea al *Scrisorii pierdute*. Pentru restabilirea ordinii era nevoie de un "glas neprietenos şi străin", care să le acopere pe celelalte. Intervenţia lui Ţugurlan e un fel de *deus ex machina*. El intuieşte că "în spatele comediei pe care o joacă grupul lui Moromete, (...) cei care se distrează au sentimentul că formează o elită bazată pe inteligenţă, dar garantată pe o avere corespunzătoare (...) Faptul că Ion al lui Miai, cel în favoarea căruia intervine Ţugurlan, nu este luat în seamă atunci cînd vrea să intervină în discuţie, nu se explică, deci, numai prin refuzul celor prezenţi de a-l omologa drept om inteligent şi spiritual, ci şi pentru că el face parte din categoria inferioară a celor fără pămînt suficient..." (Voicu Bugariu).

În ceea ce priveşte simţul umorului la Moromete, se poate spune că acesta este un lider al genului. Circumscris lumii satului său - care e o imensă scenă de teatru -, Ilie Moromete este deopotrivă actor şi spectator. De cele mai multe ori, eroul lui Preda, în calitate de "conscience enregistreuse" se amuză în contact cu oamenii care se perindă pe uliţă. Sub acest aspect, Ion Vlad remarca talentul povestitorului, dublat în egală măsură de harul observaţiei pătrunzătoare: "Spre prînz, Moromete se sătură să stea pe prispă; ieşi la drum pe stănoaga podiştei. Ziua era frumoasă (...) iar pe şoseaua curată, măturată din toate părţile de fete, treceau oameni. La a treia casă, înainte, ieşise din curte şi se ducea nu se ştie unde Matei al Barbului, care avea o gîlmă în gît şi care din pricina asta, cînd vorbea, îţi venea mereu să-i spui:<<Tuşeşte, mă, Matei, să-ţi iasă gîlma aia din gît>>.

- Unde te duci, Matei? îl întreabă Moromete anume ca să-l audă vorbind.

-...ă duc înă lamnatu-meu, ă-mi dea un ăpăstru!

<<Vedeţi? Din pricina gîlmei cuvintele lui sînt ciumpăvite, topite în omuşor>>, părea să spună Moromete prin întreaga lui înfăţişare.

Vecinul din faţă, alde Udubeaşcă, ieşise şi el la poartă.

- Mă, Udubeaşcă! chemă Moromete parcă prăpădit de uimire. Ce face, mă, Gheorghe ăla al tău?

Gheorghe acela al lui Udubeaşcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire şi să fie atît de nemaipomenit de încîntat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeaşcă era un flăcău şters şi bun, ale cărui urme pe pămînt nu le vedea nimeni.

- Gheorghe s-a dus cu caii pe izlaz! răspunse Udubeaşcă.

<<Vedeţi?! asta face Gheorghe al lui Udubeaşcă>>.

- Bună ziua, Moromete!

- Bună ziua, Nae!

Nae Boldeaţă, un creştin! Vreţi să mai ştiţi altceva despre el? Nu e nevoie. Iată-l pe altul:

- Ce faci, Moromete? Hai devale!

Ei, ăsta da, om în toată puterea cuvîntului: trece pe lîngă tine, nu dă bună ziua, te întreabă doar aşa, ce faci, hai devale, adică nu faci bine ceea ce faci, mai bine ai face dacă te-ai lua după el".

Perindarea celor cîtorva specimene pe uliţă "se petrece ca şi pe o scenă largă, eroul prezentînd publicului pe actorii piesei şi facilitînd recomandarea prin acostarea lor directă (el ştie de dinainte răspunsurile), dar plîngerea lui se identifică cu cea a auditorului încă neinformat şi care află prin Moromete amănunte suficiente din viaţa satului" (S.Damian).

Similară atitudinii ironice este şi propensiunea umoristică a eroului. El "nu se rezumă la a remarca în mod subtil inferioritaţile şi ciudăţeniile celor din jur (...), ci se distrează la vederea şi mai ales la relatarea unor întîmplări cu haz"(Voicu Bugariu).

O astfel de întîmplare comică e relatată de Moromete, pe cînd acesta se afla la apogeul talentului său de povestitor. Indiscutabil, eroul are harul povestirii:pe de o parte el lasă impresia spontaneităţii şi noutăţii celor relatate, iar pe de altă parte, prin felul de a vorbi, face auditorul nu numai să crească numeric, dar să manifeste interes faţă de "povestea" lui.

Scanned with OKEN Scanner

Scena relatării poveştii familiei lui Traian Pisică se derulează conform unor reguli retorice şi teatrale dinainte stabilite şi cunoscute de către Moromete:

- la început, Moromete, "cu glasul acela nepărtinitor, care parcă nu era al lui", avertizează auditorul că va povesti despre familia cizmarului Traian Pisică şi că ceea ce intenţionează el să relateze, constituie o întîmplare care se abate de la regulile firescului: "Să cauţi în toată România, de la munte la baltă, şi la turci să cauţi şi altul ca el nu mai găsiţi";

- deoarece Cocoşilă devine suspicios la avertizarea lui Moromete, acesta din urmă, ca să fie mai convingător, "începu cu o falsă înflăcărare şi seriozitate să se înjure la persoana a treia că ceea ce spune el e adevărat". Seriozitatea cu care eroul se înjură, la persoana a III-a, aminteşte de blestemul adresat propriei persoane (în mediul arhaic ţărănesc), pentru a întări veridicitatea unor întîmplări şi a i se da crezare celui care le relatează;

- falsul conflict cu Cocoşilă îl ajută pe povestitor să stîrnească interesul şi curiozitatea auditorului:"-Hai, Moromete, lasă-l pe Cocoşilă, spune de ce zici că nu mai găseşti altul ca Pisică..."

Pentru a justifica afirmaţia sa de la început, că familia lui Pisică duce o existenţă cu totul ieşită din comun, Moromete relatează vizita făcută acasă la cizmar. Scena e de un comic grotesc. Împărtăşind-o asistenţei, el manifestă o vie plăcere intelectuală:"Nu ştiu dacă aţi mai fost vreunul în casă la el. Tu ai mai fost, Cocoşilă? [1]

- N-am fost!

- Păi tu unde-ţi pingeleşti bocancii?

- Eu mi-i pingelesc singur.

- Nu ştiu, dar eu n-am mai văzut paturi ca ale lui Pisică. Eu zic că zece paturi d-astea de-ale noastre nu fac cît unul de-al lui. Dar ca să nu zic zece zic cinci. Erau aşezate acolo în magazia aia a lui, fiindcă aşa de mare e odaia unde stau ei, ca o magazie. Cînd să mă aşez pe un scaun, o dată mă pomenesc că mă apucă cineva de gît şi se încleştează pe spinarea mea; întorc aşa mîna spre ceafă, îl apuc de păr şi îl dau jos şi mă uit la el: un ăla ca un gherlan, de-o

[1] Aici, Moromete foloseşte o anumită strategie: vrea să se convingă dacă cineva îi poate verifica zicerea, pe care în unele locuri o va exagera. Nu întîmplător i se adresează lui Cocoşilă, pentru că ştie că acesta e cel mai greu de convins.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

şchioapă, se uita la mine (...) Era băiatul ăla al lui, micu şi mutu. Pisică, din pat, cînd vede gherlanul ăla pe mine, bate din palme:<<Sfîrfîlică, zice, na la tata din ţigare!>>. <<Hai, mă, Traiane, zic eu, scap oborul (...), ce faci?>> Traian în loc să răspundă îl văd că-şi umflă pieptul şi o dată urlă de răsună toată magazia:<<Deştepta-rea!>> Ştiţi? Ca la armată![1] Ei! zic eu. Ce să-i faci? Aici trebuie instrucţie! Nici n-apuc eu să-mi vin în fire, că îl văz pe gherlanul ăla de lîngă tat-său! Aşa cum era, fără izmene şi cu burta goală, începe să ţopăie şi să joace sîrba peste spinările ălora care dormeau. Ştiţi cum sărea? Peste nasurile lor, peste ochi, peste capete, pe grumaji. Sărea şi mormăia! Încep urletele! (...) Începe păruiala! Mă uit la Traian şi la muierea lui...Nimic![2]

Muierea căsca şi cu pieptenele în mînă începuse să se ţesale. Traian îşi răsucea ţigarea şi numai aşa, din cînd în cînd, ridica fruntea:<<Sfîr-fî-lică! zicea, na la tata din ţigare, lua-te-ar dracii!>> Din paturile lor, copiii au sărit jos şi acolo în faţa mea a început o viermuială (...) Traian, din pat de-acolo, uite-aşa spunea, ştiţi, întîi încet şi subţire:<<Sfîr,şi pe urmă tot mai gros, fî-li-că!>>[3] <<Traiane, strig eu, dă, mă, în ei, că-şi fac cămăşile ferfeniţă!>> <<Păi tot nu le iau eu altele>> zice. <<Bine, dar dă în ei, de ce îi laşi să urle aşa?>> <<Dacă dau în ei, atunci să vezi urlete, Moromete>>, zicea el".

3. Cea de-a treia etapă a patimei logosului eroului nostru îl surprinde pe acesta în faza declinului său moral şi social.

Ducîndu-se la negustorul Scămosu să împrumute bani pentru a plăti "fonciirea", Ilie Moromete află că cei trei fii ai săi mai mari, Paraschiv, Nilă şi Achim s-au înţeles între ei să fugă de acasă. Vestea îl marchează profund pe tatăl fiilor risipitori. Acesta nu numai că rămîne mult timp fără glas, dar nu mai e în stare să-şi interiorizeze durerea care i se citeşte pe chip:"Rămase tăcut (...) cu fruntea în pămînt, ţeapăn şi sumbru. Faţa i se înnegrise şi în cele

---

[1] Talentul lui Moromete rezidă şi în faptul că el nu face doar o relatare seacă a faptelor, ci le comentează, recurgînd la comparaţii.

[2] Grotescul scenei reiese din contrastul între atmosfera de infern declanşată de micul mut şi nepăsarea crasă a cizmarului şi a soţiei sale.

[3] Ca un adevărat comediant, Moromete transformă o scenă care nu are nimic rizibil în ea într-una comică, imitînd vocea unuia din "actori".

cîteva minute parcă şi slăbise; parcă se ascuţise şi se subţiase". Momentul culminant al crizei lui Moromete se desfăşoară la hotarul lotului de pămînt. Ca urmare a clipelor de iluminare, apărute în timpul monologului interior, eroul înţelege abia acum că se uneltise împotriva lui, iar el nu-şi dăduse seama. Timpul, pe care îl crezuse răbdător şi lumea pe care şi-o închipuise prietenă, ascunseseră, de fapt, o capcană: "lumea, trăind în orbire şi nepăsare, îi sălbăticise copiii şi îi asmuţise împotriva lui".

Drama lui Moromete nu e una de ordin economic, ci moral. El are sentimentul acut al culpabilităţii, judecînd greşelile sale şi cele ale celor trei fii cu luciditate: "Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforţare, le-am dat tot ce era, la toţi, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac şi n-am făcut? Ce mai era de făcut şi m-am dat la o parte şi n-am avut grijă?

Mi-au spus ei mie să le dau ceva şi nu le-am dat? A cerut cineva de la mine şi am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă aşa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămîne de făcut?! N-au decît să se scufunde! Întîi lumea şi pe urmă şi eu cu ea!" Durerea lui Moromete vine dintr-un simţ acut al paternităţii lezate. Nu faptul că e pe punctul de a-şi vinde din pămînt îi întunecă sufletul, ci gîndul de a-şi fi pierdut fiii şi, totodată, liniştea care-l determinase să privească existenţa ca pe un spectacol:"Moromete descoperă că, de fapt, a făcut tot ceea ce trebuia şi că dacă există undeva vreo vină e nevoie ca ea să fie căutată în alcătuirea lumii şi nu în greşita alcătuire a firii şi comportamentului său" (Dan Cristea).

Ieşit de sub zodia timpului răbdător, în ciuda aparentei sale nepăsări faţă de pierderea fiilor şi a unei părţi din lot, eroul nostru se interiorizează, manifestîndu-şi funcţia de recluziune, funcţie care va persista mult timp:"...cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă (...) *Nu mai fu auzit povestind* (s.n.) (...) Lipsite de omul lor, aceste adunări (din poiana lui Iocan, n.n.) aveau să-şi piardă şi ele orice interes".

4. În privinţa patimei logosului la Ilie Moromete, observăm o evoluţie în spirală. Ultima etapă este compensatorie, în sensul că eroul încearcă să refacă atmosfera spirituală existentă cîndva în

Scanned with OKEN Scanner

poiana lui Iocan. Funcţia pe care şi-o manifestă Moromete în aceste circumstanţe este cea de recluziune: poiana lui Iocan (amfiteatrul "dezbaterilor politice" de altă dată) va fi abandonată în favoarea pridvorului casei Morometilor (care devine un fel de estradă):"Aici, în pridvor, veneau la el de cîte două trei ori pe săptămînă şi cîte unul aproape în fiecare zi (...) prietenii lui politici de după Iocan, foşti liberali ca şi el, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Matei Dimir şi Gigudel". Alegerea noilor parteneri nu e întîmplătoare:pe de o parte pentru că împreună cu ei Moromete "bătuse muntele ani în şir", spre a vinde cereale, iar pe de altă parte pentru că avea nevoie de un ins al cărui temperament impulsiv să aducă cu cel al lui Cocoşilă.

O dovadă a faptului că patima logosului la Ilie Moromete evoluează în spirală e revenirea acestuia la vechile habitudini, definitorii pentru postura de speaker a lui Moromete:"...arăta iarăşi senin şi se uita pe drum ceasuri întregi exact ca pe vremuri (...) Revenindu-şi, lui Moromete îi revenise şi gustul pentru politică..."

De remarcat faptul că în această etapă nu numai locul "dezbaterilor politice" este cu totul altul, dar şi corul de altă dată este redus la un quartet. Deşi unul din componenţi are funcţie de informator, el prezintă faptele *tale quale*, rezervîndu-i lui Moromete plăcerea să le comenteze: "Dintre toţi patru, singur Giugudel n-avea nici o pretenţie, deşi într-adevăr afla cel dintîi faptele cele mai izbitoare din sat şi le povestea, cu aerul că el nu se întreabă dacă ceilalţi ştiu sau nu, ci el le spune, şi pe urmă o să vadă dacă sînt sau nu cunoscute. Plăcerea lui vizibilă era să-l audă cîteodată pe Moromete reflectînd pe neaşteptate, cînd toată lumea vorbea despre altceva (...) Moromete spunea el din nou ceea ce le spusese înainte Giugudel şi lor nu le sărise în ochi". După cum se poate observa din acest fragment, lui Moromete îi sînt recunoscute din nou vechile merite. Cu toate acestea, ori de cîte ori quartetul se reuneşte sub bagheta maestrului, nu se mai recurge la partitură: "...nu mai citeau ziarele ca pe vremuri, nici măcar Moromete".

La capătul demersului nostru, vom concluziona că prima etapă a patimei logosului la Ilie Moromete, din punct de vedere dialectic, este cea a acumulărilor cantitative, ce-a de-a doua fiind cea a saltului calitativ, a exploziei verbale. A treia etapă este reclusivă, iar ultima, voit compensatorie, justifică evoluţia în spirală a acestei patimi.

Scanned with OKEN Scanner

SISTEME PEDAGOGICE ÎN ROMANUL *MOROMEȚII*

De la început, vom preciza că prin pedagogia unui personaj înțelegem un anumit comportament, un anumit sistem de idei sociale și morale, compatibile cu scopurile urmărite de un personaj sau altul, pe tot parcursul fluxului evenimențial al romanului. Sub acest aspect, în romanul *Morometii* vom distinge o multitudine de asemenea sisteme pedagogice.

Pentru o cît mai facilă receptare a problematicii urmărite, vom arăta că, avînd în vedere tema și ideea fundamentală a romanului, precum și relațiile pe care personajele le contactează între ele, există o pedagogie a lumii crepusculare, al cărei tip reprezentativ este Ilie Moromete, și o pedagogie a noului val, reprezentată pe de o parte de grupul oportunist Isosică-Plotoagă-Zdroncan-Bilă, iar pe de altă parte de fanaticul Vasile al Moașei. În cadrul acestor două mari sisteme se confruntă mai multe tipuri de pedagogii.

A. Tipuri de pedagogii reprezentative pentru lumea crepusculară

1. Pedagogia lui Ilie Moromete

Deși aflată sub "zodia timpului răbdător cu oamenii", familia țăranului mijlocaș Ilie Moromete este amenințată de o serie de datorii: "fonciirea" și rata la bancă.

Profund frămîntat de gîndul dacă e bine sau nu să-i dea drumul lui Achim să plece la București cu oile, în speranța unei posibile redresări pecuniare, Moromete îi solicită lui Nilă funcția de sfătuitor. De fapt, e o pseudosolicitare, căci tatăl monologhează, Nilă avînd rol de oglindă retrovizoare a gîndurilor acestuia: "-Nilă,

Scanned with OKEN Scanner

zise Moromete, cu un glas moale pe care fiul nu îl cunoştea. Tu ce zici, mă, să se ducă ăla cu oile la Bucureşti? (...) Eu i-aş da drumul, dar vezi şi tu că dacă n-am aicea bruma aia de lapte de la oi, ce-am mînca? Nu poţi să dai la sapă şi la secere şi să n-ai de mîncare decît ştir şi ştevie. Dar ce facem la toamnă cu împrumutul la bancă? Şi te pomeneşti mîine-poimîine că mai vine şi Jupuitu cu fonciirea! Tu auzi mă? întrebă Moromete cu un glas neliniştit de tăcerea fiului (...)

- De, mă, zise el încet. Ai auzit ce zicea mama: (...) ar fi bine să se ducă...Dacă face ceva, ne mai cumpărăm şi noi...mai păstrăm grîul...nu mai facem ca anul trecut, să rămînem toată iarna fără pîine (...)

- Bine, Nilă, te-am întrebat ca să nu ziceţi că aşa şi pe dincolo...[1)]

Pofta oarbă de înavuţire a celor trei fii mai mari îl consternează pe tată şi, spre a le da o lecţie, îi lasă chiar să plece la munte cu porumb, spre a-l vinde , chipurile mai avantajos, deşi îşi dă seama că abundenţa de cereale din acel an ar putea provoca scăderea preţurilor:"Moromete socoti (...) că n-ar strica să le dea chiar satisfacţia să facă ei înşişi comerţ la munte". Cînd aceştia se întorc dezamăgiţi, fără nici un cîştig, el "nu se putu stăpîni şi strecură cîteva aluzii batjocoritoare la adresa priceperii fiilor săi" de a face comerţ. Pedagogia lui Moromete, în acest caz, funcţionează fără cusur: prin această "lecţie", tatăl vrea să-şi facă progeniturile să înţeleagă că "drumul pe care voiau ei să apuce nu e bun".

1.1. Deosebit de semnificativă - poate cea mai grăitoare scenă a romanului, în sensul că reprezintă o secvenţă anticipativă a destinului protagonistului - este scena tăierii salcîmului.

Ieşit pe stanoaga de la drum, la sfîrşitul unei zile de muncă la cîmp, Ilie Moromete priveşte, fumînd în tăcere, pe cei care trec pe drum. Din curtea vecină îşi face apariţia chiaburul Tudor Bălosu, care-l întreabă dacă-i dă "salcîmul ăla". În loc să-i răspundă, Moromete "face prezumţii meteorologice": "- Să ţii minte că la noapte o să plouă". Ba mai mult chiar, îi cere amănunte despre fiul acestuia, Victor, poreclit Voiajorul:" -Dar Victor al tău...El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de cînd e voiajor nu-l mai aranjează".

[1)] Citatele sînt reproduse după *Morometii*, Editura Cartea românească, 1981

Scanned with OKEN Scanner

Tăierea salcîmului corespunde unui ritual de sacrificare, condiţie inerentă redempţiunii pecuniare a familiei lui Moromet . Marin Preda atribuie salcîmului un antropomorfism legat de destinul protagonistului, un simbol al declinului social şi moral al acestuia. Ritualul trebuie săvîrşit înainte de răsăritul soarelui (conform credinţelor magice): " -Nilă, zise el, pînă răsare soarele trebuie să-l trîntim la pămînt!"(s.n.) şi se desfăşoară pe fundalul bocetelor unei văduve, în cimitirul din apropiere: "Un glas lung începu să se jelească pe undeva pe aproape (...) Vaietul cimitirului răzbătea acum printre salcîmi atît de aproape încît se părea că bocetele ies chiar din pămînt". Salcîmul are valoare premonitorie. El e simbolul unităţii familiei, al trăiniciei Moromeţilor. În lumea vegetală el e ceea ce Moromete este pentru familia sa - un *pater familias*: "Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpînea cu privirea pe fiecare. Toţi ceilalţi stăteau umăr lîngă umăr". Imaginea prăbuşirii salcîmului este redată apocaliptic: "Din înălţimea lui, salcîmul se clătină, se împotrivi, bălăbănindu-se cîteva clipe, ca şi cînd n-ar fi vrut să părăsească cerul, apoi deodată porni spre pămînt, stîrnind liniştea dimineţii ca o vijelie; se prăbuşi şi îmbrăţişă grădina cu un zgomot asurzitor". Odată prăbuşit, salcîmul modifică dimensiunile peisajului: "Salcîmul tăiat străjuia însă prin înălţimea şi coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului; acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici". Cromatica acestei secvenţe sugerează "crima", sîngele: "Se luminase de tot şi printre şirul de sălcii se vedeau cum sclipesc cîteva raze roşii de soare". O dovadă grăitoare că salcîmul reprezintă un totem pentru "clanul Moromete" este felul cum Paraschiv şi Achim îl contemplă: "Paraschiv şi Achim se apropiaseră şi se uitau peste trupul salcîmului într-un anumit fel, parcă ar fi fost vorba de un *animal bolnav care fusese ucis*"(s.n.).

Această dramă din lumea vegetală, amplificată de imaginea ciorilor care croncănesc a pustiu, anticipă drama morală de mai tîrziu a lui Moromete. Putem spune că "salcîmul în discuţie este dublul vegetal al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt"(E.Simion).

De remarcat faptul că această secvenţă anticipativă este caracteristică atît pentru pedagogia lui Moromete, în sensul că el vede în salcîm unicul mijloc de a diminua datoriile care-l apăsau,

Scanned with OKEN Scanner

cît şi pentru pedagogia chiaburului Tudor Bălosu, care priveşte afacerea la modul pecuniar.

1.2. Ilustrativ pentru pedagogia lui Moromete este şi conflictul acestuia cu agentul de urmărire Jupuitu. Pe tot parcursul secvenţei, protagonistul foloseşte cu precădere tactica retardaţiei.

În momentul cînd presiunea fiscalităţii statului se face simţită asupra gospodăriei lui Moromete, prima reacţie a eroului (aflat în poiana lui Iocan) este regretul că "trebuie să părăsească starea de desfătare molcomă la care a ajuns cu trudă" (S.Damian).

Ajuns acasă, deşi bănuia de ce venise după el Ilinca şi-l strigase, Moromete nu se impacientează, ci se comportă ca şi cum cei doi oameni care-l aşteptau pe prispa casei nu ar fi existat:"Moromete trecu pe lîngă prispă fără să se uite la cei doi care îl aşteptau şi se opri în dreptul tindei:

- Catrino, ia, fa, secerile astea! strigă el supărat, aruncînd secerile pe prispă, *într-un fel de parcă secerile ar fi fost afacerea care nu-i plăcea*"(s.n.). E limpede că, deşi nu le dă nici o atenţie "oaspeţilor" săi, simpla lor prezenţă îl irită pe erou, acesta exteriorizîndu-şi supărarea prin apostrofarea unuia din fii - Paraschiv: "Moromete se întoarse apoi spre grădină cu spatele la agent şi la însoţitorul acestuia şi *strigă iarăşi, ca şi cînd cei doi de pe prispă n-ar fi existat* (s.n.):

- Paraschive, tu unde eşti, mă? Nu vezi că furca aia stă acolo lîngă gard de cinci săptămîni! Ia-o de-acolo şi bag-o în şopron! Ar putea să stea acolo pîn-o rugini, pînă te-ai înţepa în ea şi tot n-ai s-o ridici". Cine nu-l cunoaşte bine pe Ilie Moromete, ar putea crede că acesta manifestă o grijă excesivă faţă de treburile gospodăreşti şi, ca unul căruia i-a intrat în sînge ordinea, chiar de faţă cu invitaţii, mai găseşte cîte ceva de pus în orînduială. În realitate însă, Moromete joacă o comedie monologată [1] în faţa celor doi spectatori, pregătindu-se pentru confruntarea cu aceştia. De observat că pe toată durata monologului său, eroul stă cu spatele la cei doi, ca şi cînd ar mai fi zăbovit cîtva timp, spre a-şi repeta rolul. E un fel de uvertură la ceea ce va urma: "*Moromete mai rămase cîteva clipe cu spatele întors spre cei doi de pe prispă* (s.n.), apoi deodată se răsuci pe călcîie şi strigă: - N-am!".

---

[1] În realizarea acestei secvenţe, Marin Preda se apropie de metafora *lumea ca teatru*, pe care o putem deduce din piesele de teatru ale lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Ne-am oprit la această secvență, deoarece aici se confruntă două tipuri de pedagogie, diametral opuse: cea a lui Jupuitu, agentul de urmărire, care nu face altceva decît să se conformeze pedagogiei șefilor săi (pedagogia acestora fiind una de tip cumulativ), și cea a lui Moromete, a cărei notă definitorie este tergiversarea. Comicul secvenței rezidă în comportarea precipitată a agentului de urmărire, în contrast cu calmul și impasibilitatea lui Moromete. Ca și cînd nu s-ar afla în fața unei situații critice (plata "fonciirii"), Ilie Moromete nu se grăbește s-o rezolve, ci are aerul că nu-i dă importanță:"Se rezemă liniștit (s.n.) de stîlpul casei și începu să se caute prin buzunarele flanelei. Scoase din fundul buzunarului puțin praf de tutun, amestecat cu gunoi, și vru să-l toarne într-o foiță, dar îl suflă repede și se uită urît la omul care îl însoțea pe agent. I se adresă supărat și poruncitor: - Dă-mi, mă, o țigare!"

Spre deosebire de agentul de urmărire, care intenționează să-și încheie expeditiv misiunea ("Nea Ilie, uite ce este, plătește acum restanțele care sînt mai urgente, și pe anul ăsta te las pînă după secere. Altceva n-am ce să fac. *Hai mai repede* (s.n.) că pînă la prînz mai am de încasat șaizeci de oameni"), Ilie Moromete își continuă jocul: "Moromete, care în acest timp își răsucise țigara, își ridică fruntea la agent , se uită la el întrebător, apoi spuse: - Catrino, sau Tito, care ești în tindă, dă-mi un foc!"

Dialogul dintre agentul de urmărire și Moromete (dialog bazat pe limbaj alb la acesta din urmă [1)], capătă tensiuni paroxistice în momentul cînd Jupuitu, după ce taie chitanța și i-o întinde gospodarului cu "un aer grăbit"(s.n.), văzînd că acesta, pus în fața unui fapt împlinit, nu se grăbește să plătească ("...luă chitanța, se uită la ea cercetător, parcă ar fi vrut să-și dea seama dacă e legală, o întoarse pe partea cealaltă, apoi o puse încetișor pe prispă, trăgînd liniștit din țigare" , are un acces de furie: "- Ce dracu, nea

---

[1)]Discuțiile lui Moromete cu vecinul său, Tudor Bălosu, sînt realizate tot cu ajutorul limbajului alb. Aparent, cei doi interlocutori își furnizează unul altuia informații. În realitate, fiecare "monologhează cu voce tare". Pe Bălosu îl interesează soarta locului de pămînt din spatele casei Morometilor. Însă Moromete se preface că nu pricepe despre ce e vorba și, văzînd cum trece pe drum un flăcău, îi cere vecinului său amănunte despre acela. Izbucnirea chiaburului stîrnește rîsul. Tactica eroului nostru și-a atins ținta.

Scanned with OKEN Scanner

Ilie! strigă agentul înfuriat. Nu vezi că ţi-am tăiat şi chitanţa? Nu mă mai fierbe atît că statul nu mă plăteşte să-mi pierd vremea prin curţile oamenilor..."

Chiar şi atunci cînd cei doi funcţionari intră în casă, pentru a pune sechestru lucrurilor, omul nu-şi părăseşte imobilismul său: "...rămase pe prispă tăcut, fumînd liniştit". Nici cînd Jupuitu dă ordin însoţitorului său să ia căruţa din ogradă, Moromete nu scapă ocazia să-l ironizeze pe agent, văzînd prostia acestui nou Dănilă Prepeleac: "- Crezi că ai s-o poţi duce? întrebă Moromete cu interes". În momentul cînd vede că Jupuitu persevereză cu obstinaţie în intenţiile sale [1], eroul nostru lasă impresia că cedează presiunii: " - Părerea mea e că e mai bine să laşi caii în pace, interveni Moromete împăciuitor. De ce nu vrei să înţelegi că n-am? Ia aici o mie de lei şi mai încolo aşa, mai discutăm noi! Ce crezi că noi fătăm bani?"

1.3. Conflictul lui Moromete cu şeful postului de jandarmi este similar - în desfăşurarea lui - celui cu perceptorul Jupuitu. Prin urmare, şi sistemele pedagogice care se confruntă în această secvenţă sînt analoge celor din secvenţa conflictului eroului cu agentul de urmărire.

Iată care sînt momentele comune celor două secvenţe:

a) La apariţia oamenilor statului, Ilie Moromete pare preocupat de treburile gospodăreşti; în realitate însă prezenţa acestora îl irită şi caută ca o asemenea "vizită" să nu fie un fapt de excepţie, care să tulbure liniştea gospodăriei: "Mă! (...) Scoal în sus. Jandarmii! (...) - Ce-ai, fa (...)? zise Moromete, văzîndu-şi de treabă..."[2].

b) După ce ascultă naraţiunile rezumative ale "trimişilor", care se referă la situaţii de excepţie (plata fonciirii şi, respectiv, faptul că unul din fiii săi - Achim - a bătut pe unul din paznicii moşiei Marica), Ilie Moromete rămîne impasibil: "Se căută prin buzunarele flanelei şi scoase de acolo nişte praf de tutun. Începu să rupă dintr-un jurnal. Stătea înconjurat de hamuri şi nu spunea nimic".[3] Gestul acesta al personajului, de a-şi aprinde o ţigară,

---

[1] Acesta chiar motivează de ce nu se mai lasă păcălit: "Află că anul ăsta nu te mai las eu pe dumneata să joci comedia!"

[2] Cf.Ed.cit.,p.146-147

[3] Cf.Ed.cit.,p.147

Scanned with OKEN Scanner

după ce i s-a comunicat un fapt de excepţie, care pericliteză liniştea clanului său, presupune un moment de reflecţie asupra noii situaţii cu care el se confruntă: "După chipul posomorît se părea că chibzuieşte adînc ce trebuie să facă".

c) În momentul cînd oamenii statului se precipită, încercînd să-l scoată pe Moromete din imobilismul său ("-Haide, nea Ilie, că n-am venit să stau la taifas cu dumneata".[1]), aceasta mimează mirarea: "- Mă vezi pe mine tăifăsuind, ori nu eşti în toate minţile?"[2]

d) Chiar şi atunci cînd oamenii statului dau buzna în casă, fie pentru a pune sechestru, fie pentru a-l căuta pe fiul vinovat, Moromete nu-şi părăseşte calmul, ba mai mult, nu scapă ocazia de a-i lua peste picior: "Ia puneţi mîna şi căutaţi-l! (...) Soldaţii intrară în casă (...) Îl cunoşti mă? - Îl cunosc şi mort, răspunse pîndarul (...) - Cum să nu-l cunoşti, dacă te-a pocnit în moalele capului, observă Moromete vesel".[3] .

De remarcat că întregul comportament tărăgănat al lui Moromete, chiar şi în situaţii de excepţie (ca cele două aduse mai sus în discuţie) se desfăşoară sub zodia timpului care "avea cu oamenii nesfîrşită răbdare".

1.4. După plecarea lui Achim cu oile la Bucureşti, Ilie Moromete convoacă "consiliul de familie" (Catrina şi cele două fete - Tita şi Ilinca), pentru ca împreună să adopte o pedagogie favorabilă întregului clan. Secvenţa are două părţi distincte:

a) În prima parte, femeia adoptă postura de acuzator ("Mama se aşeză pe celălalt pat, dar nu prea aproape de bărbatul ei. Ea vorbi cea dintîi şi spre surprinderea tuturor începu prin a-l învinui pe tată de un lucru la care nu se gîndise nimeni pînă acum, şi anume că nu era rău că i s-a dat drumul lui Achim la Bucureşti, dar de ce trebuia să i se dea drumul cu toate oile".), iar bărbatul fiind vinovatul: "Auzind aceste învinuiri, tatăl nu numai că n-o opri pe mamă să vorbească mai departe, dar lăsîndu-şi fruntea în jos, el parcă chiar o îndemna să-l învinuiască şi mai mult".

b) În partea a doua, Moromete nu numai că pune stavilă valului de învinuiri, dar prezintă situaţia în aşa fel, încît lasă

---

[1] Ibidem,p.148

[2] Idem,p.148

[3] Idem, p.149

Scanned with OKEN Scanner

impresia interlocutoarelor sale că ele ar fi găsit soluţia ieşirii din impas, iar lui nemairămînîndu-i decît să şi-o însuşească: "Ce facem cu fonciirea! (...) iată, asta e problema! (...) - Împrumută-te şi tu la Aristide! Asta era! Aici vroia să ajungă. De fapt hotărîrea de a se împrumuta o luase el mai dinainte, dar vrusese să aibă şi girul fetelor"

Deoarece agentul de urmărire face presiuni asupra lui Moromete, dîndu-i un ultimatum în privinţa plăţii impozitelor către stat, acesta merge la primărie, pentru a determina autorităţile să-i acorde o amînare a datoriilor, întreprindere însă fără rezultat. Moromete întîmpină rezistenţă chiar şi din partea lui Aristide, pentru faptul că nu vrusese să fie omul de încredere al primarului: "Era neprietenos (e vorba de Aristide -n.n.) şi se vedea că n-are de gînd să ierte un om care nu-şi ţinuse promisiunile faţă de el. Îl împrumutase cu bani dîndu-i clar de înţeles că la rîndul său Moromete să redevină ceea ce fusese odinioară, omul său în politică. Moromete primise bani, dar nu vrusese să vină la întruniri".

1.5. Faptul că Achim nu trimisese încă nici un ban (trecuse destul timp de la plecarea lui cu oile la Bucureşti), îl pune în alertă pe Moromete. El ar fi dorit să nu fi făcut nimic la Bucureşti, tocmai pentru a le demonstra celor trei fii mai mari (şi în special lui Paraschiv) că învinuirea lor de a nu-i fi lăsat să se căpătuiască se dovedeşte a fi nejustificată. Ducîndu-se la negustorul Scămosu să-l împrumute cu bani, pentru a plăti din datorii, Moromete află de la acesta ce-au pus la cale Paraschiv, Nilă şi Achim: "...băieţii ăia ai dumitale sînt înţeleşi între ei să fugă de acasă. Achim nu se mai întoarce cu oile, degeaba îl aştepţi dumneata".

Văzînd gestul de dezarmare al soţului (acesta "trecu pragul şi se duse spre pat. Întinse braţele şi ridică un genunchi, se urcă şi întinzîndu-se pe o parte îşi aşeză tîmpla pe căpătîi şi palma sub tîmplă. Închise ochii şi rămase nemişcat..."), Catrina încearcă să-l consoleze: "Am trecut noi prin altele mai rele... nu ca acum că avem de dat cîteva mii de lei. O să vindem şi-o să dăm".

1.6. Momentul culminant al crizei lui Ilie Moromete se desfăşoară la hotarul lotului de pămînt. Ca urmare a momentului de iluminare apărut în timpul monologului interior, protagonistul înţelege abia acum că se uneltise împotriva pedagogiei sale. Timpul, pe care-l crezuse a fi răbdător, şi lumea, pe care şi-o

Scanned with OKEN Scanner

închipuise prietenă, ascunseseră de fapt o capcană: "sălbăticirea" celor trei fii mai mari.

1.7. Deşi a avut de înfruntat două mişcări seismice - una în plan moral: divorţul de cei trei fugari, iar alta în plan social: sub presiunea fiscalităţii statului, a fost nevoit să vîndă o parte din pămînt [1] lui Tudor Bălosu, totuşi Ilie Moromete nu renunţă la pedagogia sa conservatoare. Am putea spune că acest tip de pedagogie este condiţia *sine qua non* a redempţiunii sale materiale. Semnele acestei redempţiuni nu vor întîrzia să se arate:"Devenise în mod ciudat întreprinzător şi în anul cînd nu-i mai dădu voie lui Niculae să-şi urmeze şcoala (an în care începuse războiul) îi mergea destul de bine, îşi făcuse un pridvor în faţa casei şi tot timpul umbla cu căruţa şi caii de la munte în baltă (...) şi pe toate le vedea acuma din punctul de vedere al unui cîştig eventual".

Venind la Bucureşti, Ilie Moromete face eforturi disperate spre a-şi readuce fiii risipitori acasă [2], dezvăluindu-le acestora adevărata faţă a pedagogiei sale conservatoare: "A venit timpul să recunoaştem fiecare...Greşit a fost că nu v-am lăsat să. vă arăniţi...Greşit a fost că aţi fugit de-acasă cînd puteaţi să vă faceţi rostul vostru şi să munciţi pămîntul (...) După fuga voastră n-am avut decît un singur gînd şi gîndul ăsta a fost la voi (...) Şi mi-am reparat greşeala mea, am muncit zi şi noapte să pun la loc pogoanele vîndute... Şi am reuşit... Am mari speranţe dacă nu-l mai dau pe Niculae la şcoală (...) să mai cumpăr un pogon şi să refac totul complet şi să-mi mai rămînă să ne facem noi, adică eu şi mă-ta şi ăilalţi o cojmelie alături şi să vă rămînă vouă casa, s-o măriţi şi să vă însuraţi în ea". Sub masca regretului pentru faptele comise în defavoarea celor trei aventurieri, Moromete intenţionează integrarea ideilor acestora în sistemul său pedagogic: "E timpul să reparaţi şi voi greşeala voastră (...) întoarceţi-vă

---

[1] "Ilie Moromete, ca tip al ţăranului român în general, se deosebeşte de Ion în primul rînd pentru că-i lipseşte setea sălbatică de pămînt, sete care să-l determine să facă acte necugetate, ca Ion, pentru a intra în posesia pămîntului. El vrea să aibă o stare materială care să-i asigure (...) o linişte pe care o gîndeşte cu luciditate" (Emil Manu).

[2] Familia, în forma care o visa el, aproape patriarhală, rezumînd o civilizaţie depăşită, nu mai poate fi refăcută. Moromete merge la Bucureşti să-şi convingă cei trei copii, plecaţi de-acasă şi stabiliţi acolo cu rosturi mărunte, să se întoarcă în sat. Refuzul lor constituie drama" (Emil Manu).

Scanned with OKEN Scanner

acasă... Ce vă aşteaptă pe voi aici, măi, copiilor? (...) Nu face să trăieşti printre oameni străini, care nu te cunosc de cînd erai mic, cum te cunosc cei din satul tău". Tatăl lasă să se înţeleagă că aprobă, în linii generale, pedagogia celor trei, în sensul că ieşind în lume, au căpătat experienţă de viaţă, dar dacă continuă pe acest drum, să nu uite că e unul al pierzaniei, iar ideile lor vor fi anulate de cele ale metropolei: "Stînd aici trei ani în Bucureşti, n-aţi pierdut timpul degeaba, ştiţi şi voi ce e lumea şi ce sînt oamenii, dar nu atît de mult încît să vă daţi seama că o clipă mai mult dacă mai staţi n-o să vă mai puteţi să vă întoarceţi înapoi chiar dacă aţi muri... Şi de ce să muriţi cînd sînteţi tineri? De ce să pieriţi în floarea vîrstei?"

1.8. Spuneam că Ilie Moromete, ca tip reprezentativ al ţăranului român în perioada interbelică, are o pedagogie conservatoare. Mijloacele prin care el "dă glas" acestui tip de pedagogie sînt tergiversarea şi disimularea: "Disimularea (...), ca trăsătură fundamentală a atitudinii moromeţiene, rezidă tocmai în capacitatea de a-şi ascunde gîndurile..." (Fănuş Băileşteanu).

În contact cu noile relaţii sociale, Ilie Moromete îşi păstrează, în linii esenţiale, pedagogia, ba mai mult, sistemul său pedagogic se pliază pe cel al colectivităţii, care conservă o matrice originară, la nivel moral şi social: "Noi avem loturile noastre cam de treizeci de ani, asta înseamnă la tine vechime? Văzuşi că trecură sutele de ani peste noi şi lumea se schimbă şi numai noi rămăsesem în urmă la plugul de lemn? Unde văzuşi tu sat vechi? Că pe vremea lui tata se treiera grîul cu caii şi n-apucai eu să mă fac mare şi apăru batoza de treierat şi cînd erai tu copil veni şi tractorul şi secerătoarea şi toate uneltele agricole care tu te lauzi că le-ai adus tu. Alea care le-ai adus tu nu zic că nu sînt, dar sînt ale tale şi nu vreau să mi le vinzi mie, să ar eu cînd cred eu de cuviinţă, nu să te las pe tine să-mi ari prost de-mi iese bolovanul într-o parte să te pui zece inşi cu măciucile pe el, şi tot nu-l spargi. Agricultură de-asta în combinaţie o fi ea bună cui nu-i place să muncească, dar nu mie, fiindcă eu dacă văd că porumbul se îngălbeneşte sau grîul creşte rar, repede pun caii la ham, pun plugul în căruţă, mă duc la deal şi-l întorc, semăn din nou sau semăn ce ştiu eu că-mi iese, şi nu pierd, fiindcă pînă stau eu la discuţie cu tine, pînă te conving că am dreptate, în fine, pînă te mişti tu, a trecut vremea! (dacă te mişti, dacă îţi convine să vii de la locul unde te afli pînă la terenul

Scanned with OKEN Scanner

cu pricina, că te costă benzina şi carburant!) Că aţi înfiinţat ici-colo colhozuri, şi îndemnaţi lumea să facă la fel peste tot, păi da' crezi că eu nu m-am dus şi n-am văzut? Ce vreai dumneata? Să nu mai am eu cai, să nu mai am eu pămînt, să nu mai am eu cu ce-mi creşte o oaie, o vacă, o pasăre sau un porc. De ce? Ce vezi tu rău în asta? Vreai să creşti tu la colhoz? Păi niciodată n-ai să ajungi tu să creşti tu la colhoz? Păi niciodată n-ai să ajungi tu să creşti atîtea oi, atîtea vaci şi atîtea păsări cîte cresc eu dacă mă laşi în pace să-mi văd liniştit de gospodăria mea (...) Vita dacă nu e a ta, ce-ţi pasă de ea dacă moare, se îmbolnăveşte sau nu mai face viţei? Şi atunci ce să mai vorbim să ne răcim gura degeaba".

1.9. Sistemul pedagogic al lui Ilie Moromete nu este unul egocentrist, ci vizează, prin prisma sa de ţăran, căruia i-a plăcut să ducă o viaţă independentă, binele uman: "...binele n-a dispărut niciodată din omenire (...) Dar n-a fost pentru toţi (...) N-a fost pentru toţi (...) dar de dispărut n-a dispărut niciodată şi aici nu trebuie să vii tu şi să strici şi binele ăla care a fost, pe motivul că faci ceva nou. Începe de colea de la capătul unde e rău, nu de la capătul unde e bine, dacă zici că ăsta ar fi scopul. Înţeleg să vii să-mi dai, nu să-mi iai. Eu nu zic să-mi dai, că nu sînt nebun să-ţi cer dacă nici tu n-ai de unde, dar măcar nu-mi lua". După cum se poate lesne observa, protagonistul emite judecăţi etico-morale privind binele uman, judecăţi care sînt rodul bunului simţ ţărănesc.

1.10. Zvonul că Niculae ar fi fost exclus din partid, îl face pe Ilie Moromete să recunoască faţă de prietenii săi că sistemul său pedagogic, pe care şi-l crezuse extrem de solid, are şi unele fisuri. Un deziderat acut pentru eroul nostru era recuperarea celor trei fii risipitori. Pentru aceasta era necesar ca să nu-l mai lase pe Niculae să-şi continue studiile. Dar abia acum îşi dă seama că a clacat în tentativa sa de recuperare: sacrificarea lui Niculae s-a dovedit a fi superfluă, căci cei trei fii, în ambiţia lor de a nu se mai reîntoarce în sat, au eşuat: "...eu l-am oprit să mai meargă la şcoală (pe Niculae -n.n.), mi-a luat Dumnezeu minţile, am crezut că o să-mi duc băieţii îndărăt şi am strîns bani, n-am mai putut să-l ţin. N-am reuşit, cu toate că m-am străduit, ştiam că o să fie rău de ei trei, un părinte ştie şi uite că unul muri pe pămînt străin aruncat într-o fîntînă şi altul e bolnav de oftică, din ambiţie. S-a ţinut de la mîncare să nu cheltuie, să-şi ridice casă în Bucureşti ca să-mi arate el mie, prăpăditul, că şi el e om şi a avut dreptate să plece de

Scanned with OKEN Scanner

acasă. Că îl năpăstuisem eu. Am ştiut dinainte ce era în mintea lui, înainte chiar să-i vie lui gîndul şi m-am speriat, Matei, şi am început să muncesc pe brînci şi să merg de la munte la baltă (...) Şi m-am dus la ei cu chimirul plin de bani şi cu un pogon de pămînt cumpărat la loc (...) N-au vrut, mă, să se întoarcă îndărăt! (...) Puteam eu să-i spun copilului pe vremea aia: Niculae, aşa şi pe dincolo, mi se prăpădesc băieţii pe la Bucureşti, au ajuns măturători de stradă, nu mai pot, tăticule, să te ţin mai departe la şcoală, ai trei clase secundare, intră şi tu cînd te-oi face mai mare funcţionar pe undeva. Degeaba i-aş fi spus eu, că n-ar fi înţeles".

1.11. Dîndu-şi seama că singura forţă vie în stare să i se opună fanaticului Vasile al Moaşei este Ţugurlan, Ilie Moromete încearcă să-l convingă pe acesta să se întoarcă în sat, căci vede în el pe "noul Mesia": "...tu trebuie să laşi silozul ăsta (...) şi să vii în sat şi să nu laşi comuna pe mîna lui alde Vasile al Moaşei..." Argumentele cu care Moromete încearcă să-şi convingă interlocutorul sînt clare şi concise: "Ţugurlane, zise Moromete, tu eşti omul care ne cunoşti pe noi şi ştii ce-a fost bun şi ce-a fost rău în viaţa pe care am dus-o mai înainte şi îi cunoşti şi pe ăi săraci care acum sînt chemaţi să facă ei altă viaţă (...) Viaţa asta numai tu poţi s-o faci, fără să treci peste noi cum trec eu cu grapa peste bolnavi. Nimeni altul în satul nostru nu e în stare să înţeleagă şi să facă ce spun eu acuma, afară de tine. Tu eşti speranţa!" . Conştient de mersul evenimentelor istorico-sociale, eroul nostru îi solicită lui Ţugurlan reîntoarcerea "ab uterum", tocmai pentru a încetini acest "mers", poate şi pentru că se temea de schimbări radicale, şi de aceea dorea să aibă o bătrîneţe senilă, bucurîndu-se de aceleaşi drepturi de odinioară: "...eu ştiu încotro mergem! Ce vreau eu personal, e să mergem cît mai încet fiindcă nu sînt neam doritor să văd şi cu ochii ce-o fi!"

1.12. Ilie Moromete îşi păstrează fondul său sufletesc de ţăran căruia îi place nonsubordonarea. Cu trei zile înainte de a muri, Moromete se confesează doctorului: "Domnule, (...) eu totdeauna am dus o viaţă independentă!" Este vorba aici nu atît de independenţa materială, după care eroul a tînjit o viaţă de om, cît mai ales de o independenţă spirituală, consecinţa acestei libertăţi materiale. Deosebirea radicală dintre Ion al lui Rebreanu şi Ilie Moromete este aceea că dacă pentru primul nevoia de pămînt se transformă în patimă, pentru cel de-al doilea, necesitatea de a

Scanned with OKEN Scanner

păstra pământul este chezăşia independenţei sale spirituale. Ca manifestarea independenţei spirituale putem vorbi de o adevărată patimă a logosului la personajul lui Marin Preda. În capitolul precedent ne-am oprit pe larg asupra acestui aspect. Aşa cum s-a putut observa din cele arătate acolo, Ilie Moromete are harul povestirii, fiind pe drept cuvînt un Creangă al Cîmpiei Muntene.

*

2.Sistemul pedagogic al Catrinei Moromete este unul conservator, de tip pacifist, în sensul că ea doreşte cu ardoare să nu fie discordie între copiii din prima şi cei din a doua căsătorie. De aceea, ea pledează atît pentru cauza lui Niculae, reproşîndu-i soţului atitudinea refractară faţă de precocea sete de învăţătură a băiatului ("I-e necaz că o să rămînă repetent. I-e necaz şi lui că anul trecut i-a luat-o a lui percitoru înainte, că tot aşa, te-ai apucat să-l trimiţi cu oile. Parcă mureai dacă-l lăsai barem o lună, acolo, să se ducă...i-e drag şi lui..."), cît şi pentru cauza fiului ei vitreg, Achim. Cînd acesta îi cere tatălui să-l lase să plece cu oile la Bucureşti, Catrina încercă să-l înduplece pe Moromete, luîndu-i partea fiului: "Lasă-l, mă, să se ducă. Nu e vorba numai de bancă, dar sînt şi ei băieţi mari...N-au o treanţă pe ei... Cu ce să-şi cumpere?" Cauza pentru care pledează Catrina este una nu atît materială, cît mai ales morală: "-Ilie, zise femeia închizînd uşa tindei şi apropiindu-se de bărbat (...) E bine că-i dai drumul să se ducă, zise gemînd. Aşa fac copiii oamenilor şi d-aia o duc bine".

2.1. Intenţia lui Moromete de a-şi determina fiii fugari să revină la vatra părintească, pe motivul că pentru ei a muncit toată viaţa, o face pe Catrina să-şi concretizeze furia în reproşuri şi ameninţări la adresa soţului: "Toată viaţa ne-ai minţit pînă n-ai mai putut nici tu şi te-am crezut şi ce ţi-ai zis: <<Ia să mă duc la feciori, că a venit vremea!>> Ridica pumnul în aer şi ameninţă: Nu scapi tu numai cu atît, că o să mă duc la ailaltă vale. N-o să mă duc acuma, ştiu eu cînd o să mă duc! (...) O să mă duc cînd o să intri în anul morţii şi o să începi să zaci..." Izbucnirea Catrinei este îndreptăţită: ea îşi acuză soţul pentru pedagogia sa părtinitoare.

2.2. Aflînd că Niculae a fost bruftuluit în faţa primăriei de către ţărani şi punînd acest incident pe seama lui Moromete, care-l oprise cîndva pe băiat de a-şi realiza visul ("- Asta ai făcut tu din copilul tău, strigă Catrina fără crîţare. Să ajungă să fie omorît de

Scanned with OKEN Scanner

oameni, că n-ai vrut tu, de dragul ălora, să-l mai lași să-și urmeze darul cu care l-a înzestrat Dumnezeu..."), Catrina sfîrșește prin a-și părăsi soțul. Cele două fete, Tita și Ilinca, reușesc să-și convingă mama să se întoarcă acasă. Ea cedează, la amenințarea Ilincăi, care-i amintește de gestul Alboaicei (fiică a Catrinei, din prima căsătorie): "Amenințarea fetei celei mici își făcu efectul, și mama se întoarse acasă..." Dar, pe punctul de a fi bătută de Moromete (care mimează că-i bolnav), femeia pleacă de acasă, dîndu-i Ilincăi un ultimatum: "Catrina (...) plecă de-acasă și nu mai ținu seama de amenințarea de mai înainte a Ilincăi (faptul c-o să se mărite fără consimțămîntul mamei -n.n.) și îi spuse că ori merge cu ea la ailaltă în vale pînă se mărită, ori nu-i dă nimic ca zestre, și o să le dea pămîntul copiilor Alboaicei..."

În încercarea sa de a o determina pe Catrina să se împace cu Moromete, Niculae (care, între timp, ajunsese activist la raionul de partid) manifestă comprehensiune față de motivele supărării mamei, dar pledează și în favoarea tatălui, din punctul de vedere moral: " -Bine, mamă, exclamă Niculae rîzînd, dar sînt copiii lui, trei copii, cum ții tu la noi, care ne-ai făcut, n-are și el dreptul să țină la ai lui?" Deși Niculae o previne pe mamă de faptul că, prin ambiția ei de a nu se reîntoarce în sînul familiei, o prejudiciază pe Ilinca în privința măritișului, Catrina rămîne pe poziție: "Nu pot, Niculae, mamă, să mă mai uit la el, zise Catrina parcă și ea curioasă de acest fenomen. Să nu-l văz în ochi. Și nici Ilinca să mai stea acolo: eu am pătimit cu ea și dacă nu mă ascultă, dau pămîntul ei didă-tii!"

*

3. În subsidiar există un conflict familial, mocnit, între Ilie Moromete și sora sa, Maria Moromete (poreclita de un mocan Guica). Ea ar fi vrut - precizează romancierul - ca fratele ei să nu se fi căsătorit a doua oară și s-o fi ținut pe ea în casă pentru a se ocupa de gospodărie și creșterea celor trei băieți (Paraschiv, Nilă și Achim), dar Moromete îi cumpărase un loc și-i ridicase un bordei, departe de curtea lui. Considerîndu-se nedreptățită, Guica reclamă fratelui drepturile succesorale: "Maria Moromete îl învinuia pe fratele ei că nu s-a putut mărita și-și face un rost. Spunea că n-a ajutat-o, că i-a furat pămîntul din spatele casei, că la împărțitul

Scanned with OKEN Scanner

celor trei pogoane moştenite, Moromete a ales pămîntul cel mai bun..." Nemulţumirea femeii vine dintr-un sentiment uman firesc: spaima de a rămîne singură cînd nu va mai putea munci: "Maria Moromete trăia cu o nădejde a ei veche: să dea acel loc (din spatele casei Morometilor -n.n.) lui Paraschiv sau Nilă, care o fi mai vrednic, şi acela să facă o casă unde s-o aducă şi pe ea, să aibă grijă de ea cînd n-avea să mai poată munci". Guica e o a doua Aglae Tulea (din romanul *Enigma Otiliei*). Ca şi aceea, ea nu pierde nici un moment să nu înţepe, să spioneze casa fratelui, gata oricînd dacă nu să pună mîna pe agoniseala fratelui (aşa cum urmărea personajul lui George Călinescu), măcar să lupte prin orice mijloace (în special prin intrigă) să-i vadă acestuia familia destrămată.

3.1. Sistemul pedagogic al Guicăi este unul de tip malefic-conspirativ.Ea este un fel de regizor, în sensul că pune la cale fuga celor trei fii mai mari: "Trebuie să fugiţi înainte de secere, să n-aibă cine să le secere grîul şi nici cu ce să-l care. Să vedem ce-au să facă fără voi". Dincolo de această curiozitate aproape copilărească a Guicăi, descoperim bucuria diabolică a femeii la gîndul că prin fuga lui Paraschiv, Nilă şi Achim, clanul Morometilor va avea de suferit un mare prejudiciu.

3.2. După plecarea lui Achim cu oile la Bucureşti, Paraschiv îşi informează mătuşa despre comportarea ezitantă a lui Nilă în privinţa intenţiei lor de a fugi. Sub masca de sfătuitoare, mătuşa îşi dezvăluie intenţiile sale pedagogice: "...vezi, nu staţi mult pe acolo! (la Bucureşti - n.n.). Un an, doi şi întoarceţi-vă acasă (...) Locul ăla din spatele casei e al tău. Cu banii din Bucureşti faci o casă pe el, te însori, cumperi pămînt şi să mor şi eu acolo ca o creştină între ai mei, să aibă cine să mă îngrijească". Guica are planurile ei: nu numai că tînjeşte după o bătrîneţe lipsită de griji, dar nu uită să le reamintească nepoţilor că ea a fost cea care le-a deschis capul, arătîndu-le "calea cea bună", pe care trebuie s-o urmeze. Şi, ca atare, să nu uite să fie recunoscători faţă de ea: "Şi acolo, în Bucureşti mai trimiteţi-mi şi mie un frang, că dacă nu eram eu să vă învăţ, ce vă făceaţi?".

3.3. De o curiozitate aproape bolnăvicioasă, Guica purcede către casa fratelui ei, spre a asista la reacţia acestuia, cînd va sesiza dispariţia lui Paraschiv şi Nilă: "A doua zi dimineaţa, Guica îşi luă ciorapul de gît şi porni spre casa fratelui ei să fie de faţă cînd

Scanned with OKEN Scanner

Moromete şi cu ai lui au să bage de seamă că Paraschiv şi cu Nilă au fugit cu caii la Bucureşti. Se gîndea încet, cu o bucurie care îi ungea inima , cum are să se întindă vestea numaidecît în sat..." Văzînd că tentativa celor doi nepoţi a eşuat. Maria Moromete refuză - în supărarea ei - să-l asculte pe Paraschiv, care încearcă să se justifice: "Plecasem, ga Mario, şi cînd am trecut de Tătăreşti n-a mai vrut Nilă să meargă, explică el". Guica îşi dă seama că pedagogia sa conspirativă se clatină: tot ceea ce plănuise de atîta timp se va duce pe apa sîmbetei, din cauza nesăbuinţei nepoţilor. Simulînd bocetul, vrea să-i facă să creadă că scopul ei a fost totdeauna unul altruist: "Că am vrut şi eu să las nepoţilor bucăţica mea de pămînt şi să-şi facă şi ei casă pe ea... şi să mă ţie şi ei în casa lor, că am îmbătrînit şi nu mai pot, doamne (...) că am zis şi eu că să fie bine de ei, că sînt nepoţii mei şi am vrut să se însoare şi ei să-şi ia muieri şi dacă închiz ochii şi mor să aibă cine să mă spele, să nu mor cu ochii beliţi, doamne (...) că n-am vrut răul nimănui şi i-am îndemnat şi eu să-şi facă rost de bani şi să-şi facă casă că sînt mari şi le trece vremea, doamne! (...) că sînt singurică şi mi-e urît şi frică, doamne! Of, doamne, doamneee, eee!..." În realitate, Guica nu urmărea binele nepoţilor, ci să lovească în gospodăria fratelui ei şi, totodată, să se pună la adăpost atunci cînd nu va mai putea să-şi asigure singură traiul.

*

4. Subsumată sistemului pedagogic al Guicăi, pedagogia celor trei fii mai mari ai lui Moromete: Paraschiv, Nilă şi Achim este, şi ea, una de tip conspirativ. Prefăcîndu-se interesaţi de ameliorarea situaţiei materiale a familiei, cei trei încearcă să-şi convingă tatăl că cea mai sigură cale de a scăpa de datorii este să-i dea drumul lui Achim să plece cu oile la Bucureşti, pentru a precupeţi laptele. Pentru ca totul să pară verosimil, cei trei fraţi recurg chiar la o stratagemă: "Vorbiseră mai dinainte cu al lui Cătănoiu şi lăptarul, pus la cale, exageră cîştigul.

4.1. Dintre cei trei conspiratori, Nilă e mai reticent. Faţă de planul ticluit de mătuşa lor, de a fugi de acasă, Nilă se declară şi el adept, dar este mai moderat: "...fugim, dar nu putem să furăm caii din grajd, află lumea şi ne facem de rîs..." După cum se vede, Nilă se teme să încalce preceptele morale specifice mediului ţărănesc

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta dovedeşte că sufletul său nu fusese întru totul infectat de veninul Guicăi. Avalanşa de apostrofări venite din partea mătuşii nu-l vizează numai pe Nilă, ci şi pe Achim şi Paraschiv: "- Aţi muncit de cînd eraţi mici şi nu v-a luat niciodată o haină pe voi, cum sînt copiii oamenilor. Numai la alea le-a luat. Tita are crepdeşin, Ilinca ie de mătase, aia are scurteică de catifea (Catrina -n.n.)... E plină chichiţa lăzii cu mamudele şi cu icuşari! Acolo e munca voastră, proştilor...Eu să fiu ca voi aş sparge lada într-o noapte şi aş lua toate mamudele!" Comportamentul ezitant al lui Nilă se explică prin aceea că el are conştiinţa păcatului; gestul lor va fi condamnat de vocea satului: "Nu, bă (...) cum să plecăm cu caii şi să lăsăm grîul pe cîmp? (...) Nu acuma, bă, mai încolo, pe la Sîntămărie! (...) Plecăm acuma, rîde lumea de noi"

Guica va încerca să estompeze temerea lui Nilă şi să-l convingă că vocea satului va aproba gestul lor de a fugi de acasă: "Şi cînd o să vă întoarceţi cu bani peste vreun an şi-o să le daţi pe-alea afară, lumea o să zică: <<Bine le face! Au fugit la Bucureşti din pricina lor!>> "Pe toată durata logosului Guicăi, Nilă îşi exprimă nonaderenţa faţă de intenţiile acesteia. Tăcerea sa se poate citi pe fruntea acestuia, "lată şi groasă cît degetul, aplecată în jos" şi de pe pleoapele "lăsate cu totul peste ochi ca şi cînd ar fi dormit". Spre a veni în sprijinul mătuşii şi a fi mai convingător, Paraschiv mimează, şi el, sacrificiul: "Eu m-aş fi însurat pînă acum de zece ori, dar n-am vrut! Tot pentru voi, pentru tine şi pentru Achim! Să vă fac oameni!"

Pentru că Nilă continuă să şovăie în a da curs planurilor conspirative ale Guicăi, Paraschiv îi reîmprospătează memoria cu obiectivele strategiei lor: "Cu banii de la Achim, cu banii pe care aveau să-i primească de la tatăl lor din vînzarea grîului,(...) aveau să cumpere un camion şi să închirieze o casă cu garaj la marginea Bucureştiului (...) puteau mai pe urmă să închirieze o baracă la Obor, sau la Rond, sau la Piaţa Mare şi că avînd <<transport propriu>> puteau face comerţ cu cereale şi alimente".Pînă la urmă, ideile lui Paraschiv privind comerţul se vor dovedi a fi false: în contact cu concurenţa, trioul fugar va eşua: "Paraschiv nu făcuse nimic la Bucureşti cu ideea lui de comerţ, pierdusera şi oile şi caii şi ajunseseră toţi trei măturători de stradă"

4.2. Faţă de intenţia tatălui de a le integra ideile în sistemul său pedagogic, cei trei aventurieri îşi exprimă opoziţia, pe motivul

Scanned with OKEN Scanner

că s-ar simţi umiliţi de comentariile sătenilor: "...cît o duseseră rău prin Bucureşti, alde tat-său nu vrusese să audă de ei. Şi acum cînd le merge bine, nu-i mai plăcea, venea el să-i aducă iar acasă, să zică lumea că n-au fost în stare de nimic şi tat-său le-a făcut şi le-a dres".

*

5. Sistemul pedagogic al soţilor Boţoghină, în privinţa pămîntului, este contradictoriu, ca urmare a intereselor urmărite de fiecare în parte. Vasile intenţionează să vîndă jumătate din lot lui Tudor Bălosu, pentru "a se căuta la doctor". De aici vor porni divergenţele între cei doi soţi.

5.1. Tirada Anghelinei (care ia postura de acuzator) este expresia unui sistem pedagogic conservator, de tip altruist: "Păi dar, te repezi la pămînt, ce-ţi pasă ţie. Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală (...) nu mi-e de mine că mă laşi despuiată, dar te-ai apucat să faci copii!"

Pentru a-şi susţine punctul de vedere, acuzatoarea vine cu argumente noi, tocmai spre a-i demonstra soţului că sistemul său pedagogic nu este viabil: "S-a mai îmbolnăvit lumea şi nu şi-a mai vîndut pămîntul. A stat omul acasă, a mai mîncat un ou, a mai tăiat un pui, şi dacă a avut zile, a trăit!". Femeia îşi învinuieşte bărbatul că n-a fost în stare să găsească o modalitate de a-şi apăra interesele, ba mai mult chiar "tactica" adoptată de acesta n-a dat roade: "Toate iernile cu gura căscată pe la munte şi nemîncat şi nedormit. Cum să nu te îmbolnăveşti? N-am să uit pîn-oi muri iarna de acum trei ani, cînd ai pus porcu în căruţă şi te-ai dus de l-ai dat! (...) Stăteai cu banii doldora şi cînd venea ăla, fonciirea, fonciirea, te uitai ca blegu, nu puteai să-l dai afară pe poartă. Ai lui Moromete nu plătesc cu anii şi trăiesc şi nici pămînt n-au vîndut..." În concepţia Anghelinei, a-ţi vinde din lot însemna un mare rău adus propriei gospodării: nu numai poziţia socială a familiei ar fi fost ameninţată, ci şi independenţa materială, dar mai ales cea morală. Asaltat de reproşurile Anghelinei, Vasile Boţoghină pare să cedeze: Al dracului să fiu dacă dau o brazdă. Am să stau aici pînă o să cad pe brînci şi atunci să vedem ce-ai să faci".

5.2. Ţăranii lui Marin Preda nu se conduc după nişte principii pedagogice imuabile. Bunăoară, Vasile Boţoghină, înainte de a se

Scanned with OKEN Scanner

reîntoarce din sanatoriu, trimite o scrisoare alor săi, în care se arată îndeaproape interesat de soarta lor şi mai ales de cea a micuţei Irina: "Se gîndea la pămînt că a mai rămas doar cu jumătate; îi era milă mai ales de Irina, ce-o să se facă cînd o fi mai mare şi a întrebat pe o soră de acolo care îl îngrijea dacă fata lui n-ar putea şi ea să intre într-un spital şi să ia şi ea leafă? Sora a răspuns că se poate, mai ales dacă fata a fost premiantă la şcoală şi că în privinţa cheltuielii nu e cine ştie ce. I-a dat o adresă la Bucureşti unde să se ducă după ce iese din spital, să vorbească cu cineva acolo, o rudă de-a ei, şi să-i spună cum să facă". După cum se poate observa din acest citat, sistemul pedagogic al lui Vasile Boţoghină, din unul de tip egocentrist se transformă în unul altruist, asemănător cu cel al soţiei. Avînd în vedere situaţia materială a familiei Boţoghină, ideile Anghelinei probează un sistem pedagogic realist: "Şi dacă n-o să le ajungă să aibă ce mînca, dacă are să le fie rău de tot, au să lase mîndria la o parte şi au să mai muncească şi pe la alţii".

*

6. Interesant pentru această lume crepusculară este şi sistemul pedagogic al lui Tudor Bălosu. De observat faptul că sistemul său pedagogic comportă două aspecte: ca om de afaceri şi ca părinte şi socru.

Caracteristică pentru conturarea sistemului pedagogic al lui Tudor Bălosu, sistem de natură cumulativ-tentaculară este scena în care chiaburul îşi invită vecinul, pe Ilie Moromete, să bea "aldămaşul", după ce a cumpărat de la acesta salcîmul.

Pentru Bălosu, invitaţia constituie un bun prilej spre a-i avansa lui Moromete propunerea de a contacta o nouă afacere: "-Moromete, zise el, şi avea un glas din care se înţelegea că nu se mai gîndea de mult la salcîm. De ce nu vinzi tu locul ăla al tău din spatele casei?" Ilie Moromete devine dintr-o dată precipitat, lăsînd impresia că n-a auzit sau n-a priceput ce i se propusese; în realitate, el îşi manifestă într-un mod specific nonaderenţa la "politica economică" a vecinului: "- Hai, mă, nu mă mai ţine aici, că am treabă, răspunse Moromete parcă n-ar fi auzit. Tu nu ştii că nu e locul meu?" Bălosu nu dezarmează. Devine chiar persuasiv, dîndu-i informaţii suplimentare în privinţa locului din spatele casei

Scanned with OKEN Scanner

Moromeţilor: "...după cincisprezece ani legea zice că moştenirea neîmpărţită rămîne ăluia care e în ea. Nu ştiai de chestia asta?"

În ciuda faptului că Bălosu se arată deosebit de interesat pentru locul de pămînt din spatele casei Moromeţilor şi-i vorbeşte vecinului său pe un ton complezent, încercînd să-l ademenească cu un preţ favorabil ("...te-ai mai gîndit, mă, la ce-ţi spusei dimineaţă? se pomeni Bălosu întrebînd cu acelaşi glas de pînă acum, dacă nu mai binevoitor ca de obicei (...) Îţi dau bani frumoşi pe el"), pentru că acesta rămîne pe vechea poziţie ("Mă, Bălosule, nu e locul meu, degeaba te superi (...) E al soră-mii, nu-ţi spusei de dimineaţă?"), simţindu-se lezat, chiaburul doreşte în sinea lui ca Moromete, ajuns la strîmtoare şi, solicitîndu-i ajutorul, să-l pună într-o postură nefavorabilă:"...simţea că de aici înainte avea să dorească şi mai mult să-l vadă pe Moromete aşa cum îi ţîşnise în clipa aceea dorinţa, adică acesta să vină la el la poartă şi el, Tudor Bălosu, să-şi bată joc de el şi să-l umilească".

6.1. Fiindcă tactica sa de a-l convinge pe Moromete să-i vîndă locul din spatele casei se dovedeşte ineficace, Tudor Bălosu îşi îndreaptă atenţia tentaculară către pămînturile lui Vasile Boţoghină. De data aceasta rolurile se inversează. Tactica sa, care merge de la falsa aprobare a pedagogiei vînzătorului ("E bine să se caute omul. Pămîntul poţi să-l pui la loc, dar viaţa..."), pînă la impasibilitatea cumpărătorului, îl derutează pe Boţoghină: "Felul nepăsător al celui care vroia să cumpere îl nelinişteşte. Tudor Bălosu nu părea hotărît să sfîrşească repede socoteala, aşa cum ar fi vrut Boţoghină". E limpede că prin această tărăgăneală a tranzacţiei economice, impuse voit de chiabur, acesta a învăţat ceva de la Moromete.

6.2. Relevantă pentru pedagogia lui Tudor Bălosu ca părinte şi socru este scena conflictului acestuia cu Birică, în seara cînd flăcăul venise la poartă s-o fluiere pe Polina. Spre surprinderea flăcăului, în locul fetei îşi face apariţia tatăl, care-i vorbeşte pe un ton noncomplezent. În limbajul chiaburului abundă injuriile la adresa lui Birică, manifestîndu-şi în felul acesta funcţia de respingere.

Interesant, pentru părinţii celor doi tineri - Polina şi Birică - e felul cum aceştia reacţionează la vestea că "Birică ar fi furat-o pe Polina":

- mama fetei intră în alertă şi-şi înştiinţează soţul;

Scanned with OKEN Scanner

- tatăl primeşte vestea cu "un răcnet de furie".

Însoţit de umbra sa (Victor), Tudor Bălosu dă buzna în curtea lui Birică, avertizînd întregul clan că flăcăul n-a reuşit să-l păcălească cu această strategie: "Dar să ştiţi de la mine (...) nici o brazdă n-o să-i dau şi mai bine aţi face să vă duceţi acum şi să-i spuneţi acolo unde s-a pitit că n-o să mă împac cu voi orice-aţi face!"

Dacă membrii familiei fetei sînt impulsivi şi recalcitranţi, cei ai flăcăului sînt total inofensivi: "În zori se pomeniră cu Birică şi Polina intrînd în casă (...) şi rămaseră cu ochii mari şi fără glas..."

6.3. Într-un "tête à tête" avut cu Tudor Bălosu, mama Polinei îl acuză pe acesta în privinţa ineficacităţii sistemului său pedagogic ca părinte şi socru: "Aristiţa îndrăznise să se împotrivească: - Tu ai făcut-o de rîs! (...) Parcă ţi-a păsat ţie de noi! (...) Nu e dreptul ei? Ea singură a muncit cît voi toţi..." Dar bărbatul nici nu vrea să audă de îndemnul femeii de a se duce acasă la Birică şi a se împăca cu fata.

*

7. În această lume a intereselor materiale, unde pînă şi dragostea este privită ca o posibilă tranzacţie economică, cuplul Polina - Birică, în privinţa erosului, e un sistem pedagogic inedit.

După conflictul lui Bălosu cu Birică, mama acestuia - ca "porte parole" a celorlalţi membri ai clanului - încearcă să-şi convingă fiul că sistemul pedagogic al familiei lor, fiind cel al uneia cu membrii numeroşi, diferă de cel al clanului Bălosu, în privinţa unei eventuale căsătorii a lui Birică fiul cu Polina: "Noi am zis de la început că n-o să iasă bine, că n-o să vrea să vie Polina în casa asta cu atîţia fraţi (...) las-o, maică, nu te mai duce... Însoară-te cu o fată pe potriva ta..." Cu toate că întreaga familie se străduieşte să-l convingă pe Birică să renunţe la planurile sale (Una din cele două surori ale lui Birică, aliindu-se spuselor mamei, lasă impresia unui sfătuitor autentic: "Nu e vorba că nu mai sînt fete! (...) Aia care e, să fie! (...) Dar dacă nu e, ia-ţi gîndul şi vezi-ţi de treabă, că d-aia eşti flăcău! Muncim cu toţii aici ca să trăim cum e bine, să nu zică lumea că alergi după ea (după Polina - n.n.) din pricina pămîntului."), acesta rămîne consecvent: "Era hotărît s-o vadă acolo (în grădina Moromeţilor -n.n.) pe Polina cu orice preţ şi

dacă s-o putea, să-i ardă cîteva..." Dar, la vederea fetei, pornirile furibunde ale flăcăului se estompează: "Polina stătea în spatele maică-sii, în picioare, cu braţele strînse la piept. Văzînd-o, Birică uită pentru o clipă totul şi înverşunarea se topi în el ca şi cînd n-ar fi fost".

7.1. Într-o seară, la cină, mama lui Birică îi face cunoscute norei principiile pedagogice ale clanului Birică, incompatibile cu cele ale familiei sale: "Polino (...) tat-tu zice că nu cumva să ne prindă că venim peste el cu împăcăciune, că ne dă afară şi ne face de rîsul lumii. E pus pe duşmănie contra lui Birică şi ne-am gîndit şi noi că tu, Polino, trebuie să te duci pe-acasă şi să le spui că nu şade frumos să ne duşmănească degeaba! Dacă o vrea să-ţi dea ceva bine, dacă nu, lasă-l să-i rămînă lui, să se sature de pămînt. Dar ne pare şi nouă rău cînd auzim ce spune la lume. Barim să tacă din gură! Adineauri spusei vorba aia cu dusul la alde tat-tău fiindcă aşa ar fi stat bine, ne-am fi bucurat şi noi să-ţi dea tat-tău dreptul şi să vă ajute pînă vă faceţi o casă. Dar Doamne păzeşte dacă am vrut să spun ceva rău. Fiindcă noi ne-am gîndit: dacă se însura Birică cu alde Leana lui Floricel, care n-are decît o jumătate de pogon de pămînt, ce făceam? Nu tot trebuia să stea aici cu ea? Te-a luat pe tine? Ei! Şi dacă n-o să-ţi dea tat-tău nimic, ce? uite, sînt fetele astea aici şi fraţii ăştia, să spună ei dacă se gîndeşte cineva rău la tine. Atîta ziceam şi noi: să tacă din gură alde tat-tău şi să nu ne mai înjure. Fiindcă fetele astea s-au făcut şi ele mari şi altă zestre că sînt vrednice şi cinstite n-au, de ce să-şi bată Tudor Bălosu joc de ele? D-aia eram supăraţi..." Vorbele soacrei sînt cele ale unei "mater doloresa": "Mama se opri. Era foarte îndurerată şi cînd sfîrşi de vorbit se aşează pe pat şi oftă..." Discursul mamei lui Birică are darul de a o scoate pe noră din imobilismul ei erotic: "Păi, bine, Birică, tu de ce nu mi-ai spus? (...) Ia hai cu mine la tata! Hai chiar acum cu mine!"

În drum spre casa tatălui ei, Polina îi dezvăluie lui Birică intenţiile sale pedagogice, pe care le va expune şi lui Bălosu: "...se vor împăca şi vor sta la părinţii ei, vor munci împreună un an doi şi în acest timp vor strînge să-şi facă o casă".

Aşa cum mărturisea Marin Preda într-un interviu (consemnat de Sînziana Pop şi publicat în Luceafărul, nr.20/18 mai 1974), autorul Moromeţilor şi-a dorit acest cuplu ca o replică la cuplul Ion - Ana din romanul *Ion* al lui L.Rebreanu: "Mie Rebreanu mi-a

Scanned with OKEN Scanner

rămas întipărit în memorie printr-un sentiment de neaderenţă. Nu aşa arată ţăranul român cum l-a descris el (...) Nici ţăranca românca". Dacă Ana este o simplă marionetă între încăpăţînarea tatălui şi lăcomia soţului, ea fiind lipsită de orice iniţiativă, Polina e "o fire voluntară, care îi impune bărbatului şi-l determină să lupte cu părinţii ei ca să obţină (...) toate drepturile tradiţionale succesorale" (Emil Manu).

7.2. Scena tratativelor dintre cei doi tineri şi clanul Bălosu comportă mai multe secvenţe:

a) Pentru prima secvenţă remarcăm o focalizare zero a relaţilor: "Cei doi intrară în odaie şi dădură acolo bună ziua. Tudor Bălosu răspunse limpede bună ziua şi-şi aruncă privirea cercetător spre fiică, dar Polina parcă nu-l lua în seamă; se aşeză pe pat şi-şi strînse mai bine basmaua sub bărbie. Pe nesimţite, în tăcere, Tudor Bălosu, Aristiţa şi Victor se apropiară de celălalt pat şi se aşezară pe rînd aşteptînd".

b) Faţă de regretul exprimat de Birică, Tudor Bălosu rămîne nepăsător: "...Tudor Bălosu nu luă în seamă părerea de rău a ginerelui care trebuia să fie începutul împăcării".

c) Pe un ton pacifist, Birică îi expune socrului motivul venirii sale împreună cu Polina: "-Nea Tudore, n-am să-ţi spun, decît cîteva vorbe şi ne ducem... Nici eu n-am chef să mă tocmesc cu dumneata. Eu cred că ar fi bine să ne înţelegem ca oamenii. Am un singur pogon de pămînt, mare şi lat. Pămîntul Polinei...dar nu e vorba acum de pămînt, fiindcă... Polina spune că să stăm la dumneavoastră, un an sau doi, pînă ne facem noi... dumneavoastră aveţi trei odăi... şi muncim cu toţii, de ce să ne certăm? dacă vreţi, bine, dacă nu... treaba dumneavoastră, noi ne-am luat şi o să ne descurcăm noi..."

d) Polina îi solicită tatălui adeziunea sau neadeziunea faţă de intenţiile lor: "Ia spune, tată (...) Ce zici de ce-a zis Birică?"

e) Îndrăzneala celor doi tineri îl irită pe Bălosu, care devine impulsiv: "-Bă, ia ieşiţi afară de-aici! Ieşiţi afară pînă nu asmut cîinii pe voi".

f) Spiritele se încing. Fără a se intimida de 'invitaţia" tatălui, Polina izbucneşte pe un ton acuzator: "- Să asmuţi cîinii pe mine? întrebă ea muşcîndu-şi adînc buzele, aprinsă la faţă. Să asmuţi cîinele? N-ajunge cît am îndurat aici, cît am muncit? Ia stai tu niţel, tată, să vorbeşti aici cu mine! strigă ea cu un glas tăios şi

Scanned with OKEN Scanner

înalt. Se rupse din faţa tatălui, merse spre uşa odăii care rămăsese deschisă şi o trînti cu putere. Se întoarse spre mama ei: Iar tu, mamă, să nu te amesteci, că nu eşti bună de nimic! Ai rămas oarbă, de cînd lucrezi la maşină să le dai lor mii de lei! Şi de săptămîni de zile de cînd mă omoară să mă mărit cu Stan Cotelici, tu n-ai spus nimic! Iar acuma m-ai lăsat să mă fac de rîsul lumii!"

g) Logosul Polinei, care prezintă faptele sub forma "nuda veritas" îl face pe Bălosu să treacă de la violenţa limbajului la cea a gesticii: "De astă dată, Tudor Bălosu se năpusti spre ea şi vru s-o apuce de mîini şi s-o dea afară. Birică şi Victor săriră de pe pat. Polina se smulse din mîinile tatălui şi ţipă: Ia mîna de pe mine!"

h) Victor Bălosu, care pînă în acest moment asistase la replicile tăioase ale Polinei, intervine ca adjuvant în favoarea tatălui, manifestîndu-şi funcţia de respingere: "În clipa aceea, Victor sări între ei, deschise uşa şi spuse tare şi dispreţuitor spre Birică: - Ia ieşi, mă, afară d-aci! Ia ieşiţi afară d-aci!"

i) Scena aceasta a tratativelor dintre cele două "tabere", spre finalul ei degenerează într-una de violenţă: "Polina îl apucă liniştită pe fratele ei de gulerul hainei şi cînd acesta se întoarse cu faţa, ea îi cîrpi o palmă atît de năprasnică încît Victor se clătină. Cînd îşi reveni şi se repezi spre Polina, Birică îi ieşi atunci înainte şi într-o clipă se încleştară unul cu mîinile în gîtul celuilalt".

j) Simţindu-se ofensat de sora sa ("Ai un obraz de porc, mă mir că nu-ţi plesneşte", îi strigă aceasta), Victor Bălosu are un impuls punitiv, pe care mama acestuia îl presimte. De aceea, ea încearcă să-şi tempereze odrasla: "Victor Bălosu sări iar de la locul lui şi de astă dată o luă spre uşă, să iasă afară. Bănuind ceva rău, Aristiţa ţipă: - Victor, stai aici, Victore! Stai aici!"

k) Aducîndu-şi aminte de acea "vox rusticus", Tudor Bălosu intervine, spre a avea el ultimul cuvînt de spus: "Tudor Bălosu sări şi el şi îl apucă pe fiu de umeri. - Ia stai, mă, la locul tău! Stai să le spun eu încă o dată, să nu zică pe urmă lumea că a venit fata la mine şi am gonit-o..."

l) Încordarea scade din intensitate; cele două "tabere" se destind: "Se făcu un timp de tăcere grea. Se aşezară iarăşi pe paturi..."

m) Tudor Bălosu îi dă Polinei un ultimatum de a se întoarce acasă: "Dacă ar face toate fetele ca tine, ar fi un balamuc în tot

Scanned with OKEN Scanner

satul...Aşa că vezi, îţi spun încă o dată, pentru ultima oară, cu frumosul, să te întorci..."

n) Turnura pe care Polina o dă situaţiei conflictuale îl dezorientează pe Birică. Acesta "nu mai pricepea cum o să se mai împace soţia lui cu părinţii după toate acestea".

o) Pentru că Bălosu revine asupra deciziei sale de a accepta întoarcerea acasă ("...ai fugit de-acasă te-am sfătuit s^ te întorci, nu vreai, gata, acum n-ai ce căuta îndărăt") mama încearcă să-şi determine soţul să accepte ideile pedagogice propuse de Polina: "Tudore, lasă-i, mă, să stea, îndrăzni Aristiţa încet. Birică e băiat muncitor, ce-aveţi cu el? Aşa face toată lumea..."

p) Înainte de a părăsi casa părintească, Polina aruncă un "memento mori": "Bine, mă goniţi voi, da" să nu credeţi că eu sînt proasta aia! Nu scăpaţi voi de mine cîtă viaţă aţi avea!"

7.3. Intenţia lui Birică de a-şi ameliora situaţia materială, şi anume să vîndă o parte din pîmîntul care i se cuvine, iar cu banii din vînzare să-şi ridice o casă ("Gîndul că s-ar putea să-l apuce toamna fără casă îl nelinişti atît de mult încît, fără să se mai sfătuiască cu familia, se hotărî să facă rost de bani numai în singurul fel în care putea să facă atît de repede şi anume să vîndă de îndată jumătate din pogonul lui de pămînt") nu este primită cu entuziasm de surorile sale, ba dimpotrivă, pe chipul lor se putea citi un mare regret.

Soluţia propusă de Polina (ca întreaga familie "să meargă cu ea la seceriş, pe loturile ei, să pună astfel mîna pe grîul de pe pămîntul care i se cuvenea de la părinţi şi din vînzarea lui să-şi ridice casă") implică chiar violenţa: Dacă nu mergi tu, mă duc singură. Eu am dreptul meu.. mie îmi trebuie dreptul meu, dacă e vorba că sînt măritată(...) Tata n-o să-mi dea dacă nu te baţi cu el".

Deşi la început respinge soluţia găsită de Polina, pe motivul că socrul său nu numai că-i va da în judecată, dar va apela chiar şi la forţa coercitivă a jandarmilor, Birică sfîrşeşte prin a se lăsa convins de soţie.

*

8. Sistemul pedagogic al lui Aristide ca om de afacere diferă substanţial de cel al lui Tudor Bălosu. În primul rînd prin însăşi poziţia lui în colectivitate- Aristide este un ales: primarul satului.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi, el nu se preta la afaceri mărunte, aşa cum obişnuia Bălosu, care căuta cu obstinaţie să-şi materializeze, prin orice mijloace, ideile pedagogiei sale cumulativ-tentaculare.

8.1. Pentru a-l integra pe Moromete sistemului său pedagogic, Aristide foloseşte tactica politicianului abil:

a) Îi vorbeşte interlocutorului său pe un ton familiar şi totodată politicos: " De ce nu stai nea Ilie! Stai, domnule, pe scaun!... Ia spune-mi, nea Ilie, Cocoşilă ce mai face?"

b) Încearcă un şantaj voalat; îi dezvăluie lui Moromete un mare secret; cel care a oprit perceptorul anul trecut ca să nu-i confişte căruţa a fost el, Aristide.

c) lasă să se înţeleagă că dacă Moromete va accepta să devină omul lui, problema foncierii se va aranja: "Lasă că dacă o să fii ales în consiliul comunei ne descurcăm noi".

Copleşit de veselia şi politeţea excesivă a primarului, la început, Ilie Moromete nu zice nimic. Cînd se decide să vorbească, foloseşte acelaşi joc ca şi cu Tudor Bălosu - limbajul alb, - semn că toate propunerile lui Aristide nu-l interesau: "A! Ce zici, Moromete? - Domnule, i-am dat drumul la Bucureşti, răspunse Moromete după o lungă vreme de tăcere. I-am dat drumul la Bucureşti şi e vorba să-mi trimită nişte franci! repetă el. Dar mie mi-e frică să nu vină iar Jupuitu după fonciire! -Stai că nu pricep nimic, zise Aristide".

8.2. După război, alarmat de "invazia" comuniştilor în sat, Aristide convoacă de urgenţă pe oamenii săi de încredere (fratele său, Năstase- cu cei doi fii -, ginerele său, inginerul agronom Petrică, unul din prietenii lui Moromete - Nae Cismaru -, un nepot de soră - Vasile al Moaşei - şi pe Isosică), pentru a întocmi o listă cu oameni de-ai lor pe care să-i propună să fie primiţi în partidul comunist:"... trebuie să ne gîndim la nişte inşi pe care să-i văpsim comunişti, să-i alegem să intre în partid, fiindcă nu putem să lăsăm comuna să ajungă pe mîinile ăstora. D-aia v-am chemat!" Precum se poate observa din acest citat, intenţiile lui Aristide , în privinţa comuniştilor sînt subsumate unei pedagogii de tip obstrucţionist.

*

9. Prietenii lui Moromete, cu care acesta se întreţinea în poiana lui Iocan , au şi ei sistemul lor pedagogic. În cele ce

Scanned with OKEN Scanner

urmează, ne vom opri la cel care dădea sarea şi piperul adunărilor din poiana lui Iocan - Cocoşilă.

Amuzantă în comportamentul lui Cocoşilă este o anumită stereotipie verbală, care aminteşte de limbuţia unui Farfuridi sau Trahanache. Cocoşilă este un mare maestru al imprecaţiei. Deşi înjură pe toată lumea, fără discernămînt , rareori se întîmplă ca cineva să se supere pe el: În privinţa înjurătorilor era vestit, îl înjura şi pe tat-su - zicea că de ce l-a făcut - înjura şi pe popa şi pe primar şi pe perceptor, pe toţi, de la lingură, de la şervetul cu care se ştergeau pînă la cele mai mărunte lucruri, lampă, sfeştilă, ciorapi şi: tîrla, neamul şi strămunicii, nepoţii, copiii copiilor..." Tocmai de aceea sătenii i-au atribuit rolul de bufon, care are voie (conform tradiţiei) să spună adevărul crud şi să-şi bată joc, fără să se sinchisească, de oricine crede de cuviinţă.

9.1. În discuţiile sale cu Moromete, purtate, de obicei, în contradictoriu, Cocoşilă încearcă cu obstinaţie să afişeze faţă de prietenul său omniscienţa sa. În orice împrejurare, el vrea să-l convingă pe adversarul său politic că "e mai deştept, ceea ce pe Moromete îl înveselea cumplit, cu atît mai mult cu cît Cocoşilă, faţă de alţi oameni , se purta cu totul altfel, înjura rău, batjocorea şi nu spunea << eşti prost>>, ci mai mai rău, <<mănînci c...t>>".

*

10. Deşi are o situaţie materială confortabilă, fierarul Iocan nu renunţă la habitudinile meseriei sale: "Cu toate că se îmbogăţise, Iocan lucra mereu cu aceeaşi putere ca la început (...) Se scula cu noaptea în cap şi începea să lucreze cu sete (...) După o vreme începu să primească comenzi şi de prin alte sate. Cu toate acestea, el nu părăsi lucrul mărunt: potcovitul cailor, fierberea unei osii, belciugăriile (...) Iocan mai păstrase obiceiul vechi de lucru, adică acela de a-l pune pe omul căruia îi dregea ceva să-i dea cu barosul". Iocan nu este cumulard, dar nici avar. Faptul că el continuă să-şi ţină cei patru copii "tot cu burţile goale şi desculţi" constituie reminiscenţe ale condiţiei sale de om sărac. Cu toate acestea, rareori se întîmpla ca de la masa fierarului să lipsească "puiul fript şi pîinea albă şi proaspătă ca untul ".

Scanned with OKEN Scanner

*

11. În plan strict material, sistemul pedagogic al cizmarului Traian Pisică este foarte ingenios. Atunci cînd copiii i se vor maturiza, cizmarul le va împărtăşi acestora principiile sale pedagogice: "De vîndut pămîntul, vi l-am vîndut, de învăţat să fumaţi, v-am învăţat, de băutură mai învăţaţi şi singuri".

Pe lîngă faptul că Traian Pisică are o pedagogie de tip dispersiv, el fiind un "mare risipitor", ca *pater familias*, cizmarul adoptă postura unui regizor: în fiecare dimineaţă, el conduce din umbră atmosfera de infern declanşată de micuţul Sfîrfîlică (diavolul handicapat şi totuşi simpatic!), pentru ca cei treisprezece copii ai săi , în loc de micul dejun, să "servească o păruială": "...încăierarea de dimineaţă (...) mi s-a părut că ţine loc de mîncare ..." - apreciază Moromete.

*

12. Sistemul pedagogic al lui Ţugurlan, ca inadaptabil la mecanismul satului este acela al unui mare singuratic: "Ani în şir Ţugurlan se simţise bine cu starea lui: el de o parte şi toţi ceilalţi în afară".

Ţugurlan este un ţăran foarte sărac, rămas neîmproprietărit în urma reformei agrare. El este tipul proletarului agricol. Părerea criticului Mihai Ungheanu care, în lucrarea sa *Marin Preda, Vocaţie şi aspiraţie* afirmă că acest personaj e "un revoltat de tip camusian" ni se pare exagerată, în sensul că acestui personaj îi lipseşte acea doză de iluminare, care să-i permită să privească lumea cu detaşare. Ţugurlan are un sistem pedagogic subiectiv, căci el interpretează faptele prin prisma poziţiei sale de "mare singuratic".

12.1. Grigore Armeanca, mecanic la moara lui Aristide, îi face cunoscută cumnatului său, Ţugurlan, intenţia primarului de a-l concedia, deoarece cunoaşte secretele şi şiretlicurile folosite de angajaţii morii în înşelarea ţăranilor: "Eu zic că n-or să îndrăznească ei să mă dea afară. Dacă o să mă dea, am să spun la toată lumea hoţiile pe care le fac ei acolo de ani de zile, spuse Grigore Armeanca pe gînduri". Sfatul pe care i-l dă Ţugurlan este

Scanned with OKEN Scanner

expresia spiritului său de vendeta; "Dacă te dă afară, dă-i foc la moară!"

12.2. Faptul că unul din fiii lui Aristide, Tache, îl bătuse în mod arbitrar pe Ion al lui Miai, lui Ţugurlan i se pare "ceva de neiertat", care contravine eticii colectivităţii.

Deşi cei care asistaseră la înfruntarea dintre Tache şi Ţugurlan îl sfătuiesc pe acesta din urmă să fugă, el refuză, considerînd că aşa ceva e o laşitate: "Cum adică! strigă Ţugurlan. Ei sînt hoţi şi sar cu pumnii pe mine şi pe ăsta şi tot ei să mă taie? De ce să fug? Să cîntărească sacii, să fiţi martori, am să-l dau în judecată".

În momentul cînd e lovit de şeful postului de jandarmi, Ţugurlan îşi dă seama că, dacă nu-i va răspunde acestuia cu "aceeaşi monedă", întreg sistemul său pedagogic de om liber se va nărui:" Inima pe care palma jandarmului o înghețase ca de moarte, îi spunea că dacă o va lăsa aşa, înghețată de palma aceasta, niciodată nu va mai bate cum bătuse. Îndurată, palma jandarmului va stinge în el flacăra îndrăznelii..."Perioada de detenţie îi prilejuieşte lui Ţugurlan revendicarea sistemului său pedagogic de "mare singuratic":"...i se păruse că tot ce i se întîmplase lui, chiar şi închisoarea avea un rost, nevoia de a se împăca cu lumea..."

12.3 Concepţia lui Ţugurlan în privinţa educaţiei pe care un părinte e dator s-o dea copiilor săi se pliază pe cea din mediul arhaic ţărănesc: copilul trebuie să înveţe să se descurce singur în viaţă. Cînd fiul său, Marin îi relatează cum a fost terorizat de fiul directorului şcolii, Toderici, Ţugurlan îi explică, în felul său brutal, ce-are de făcut (să răspundă violenţei tot prin violenţă):"Dacă mîine la prînz nu vii să-mi spui că i-ai spart capulăluia care ţi-a băgat pămînt în gură, te omor cu bătaia, şi îi cîrpise şi o palmă ca să-l facă să priceapă că în astfel de lucruri nu avea tată".

*

13. Paralel cu sistemele pedagogice ale maturilor, din roman transpare şi o pedagogie infantilă. Marin Preda se opreşte la cîteva scene de violenţă, din care putem deduce un asemenea tip de pedagogie.

13.1. Într-o zi , Niculae este bătut pînă la leşin de o "magaoaie". Mergînd pe izlaz la băieţii care jucau bobicul, Achim pune în aplicare principiul său pedagogic de corecţie a bătăuşilor.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda faptului că Achim se repede ca un uliu în cîrdul băieţilor care jucau bobicul, trîntind de pămînt cîţiva şi dînd din picioare şi palme în dreapta şi-n stînga , cei ameninţaţi ("Să-mi spuneţi care aţi fost ăia care l-aţi bătut pe frate-meu, că dacă nu,vă belesc pe toţi!") rămîn impasibili, nu pun preţ pe agresiunea verbală a lui Achim .

În această scenă de violenţă, Achim întreprinde un fel de anchetă: reconstituind faptele, el îşi arogă rolul de chestor. Investigaţia lui este progresivă şi înregistrează o dublă violenţă: una a limbajului (cf. ed. cit., p. 41) iar alta faptică: "Achim apucă biciul şi fără să se gîndească nici o clipă, se repezi la unul şi-l plesni peste spinare".

Ca în orice anchetă, cel mai fricos e şi trădătorul. Speriat de manifestările violente ale lui Achim, unul din suspecţi se mărturiseşte: "Băiatul se feri, se uită în jur şi deodată vorbi pe nerăsuflate. - Nea Achime, nu da! Al lui Cîinaru şi al lui Burtică l-au bătut". De observat felul cum se comportă cei doi fraţi vitregi în aceste circumstanţe: În timp ce Achim se agită de îndată ce bătăuşii au fost deconspiraţi, Niculae, "slăbit de friguri, galben la faţă, nu se mişcă". Fără a fi părtinitor, Achim dirijează mişcarea "în arenă" a unuia din cei doi bătăuşi şi a lui Niculae: "Eu nu ţin cu el, chiar dacă mi-e frate. Tu ăsta, cu capul spart, repede-te la el şi dă cu el în pămînt". Spre a reda autenticitatea unei asemenea scene de violenţă, Marin Preda recurge la comprimarea timpului intern al acesteia. Stilistic, dinamismul scenei e redat prin folosirea cu precădere a verbului *a se repezi*: "Deodată Achim se repezi spre ei ca un uliu (...) apucă biciul şi, fără să se gîndească nici o clipă se repezi la unul şi-l plesni peste spinare (...) Spune numaidecît, că-ţi roz beregata, răcni Achim, repezindu-se spre cel care vorbise".

13.2 În conflictul lui Achim cu pîndarul moşiei "Marica", sistemul pedagogic al celor doi combatanţi este cel al unor brute. În această scenă de violenţă rolurile se inversează:

a) Din bruta care-l terorizează pe Niculae ("Am să-ţi iau oile la obor, ameninţă pîndarul şi îl apucă pe Niculae de cap, îl ridică în sus şi dădu cu el de pămînt. Am să te omor, fir-ar mă-ta a dracului! Şi apucă măciuca de cap şi cu coada ei începu să-l lovească pe băiat peste spate."), pîndarul devine victimă: "Cu măciuca ridicată el (Achim -n.n.) se repezi asupra pîndarului, se opinti din răsputeri şi-şi trimise lovitura drept în cap ... Paznicul abia avu timp să se

Scanned with OKEN Scanner

sprijine cu pușca. Achim îl lovi a doua , a treia și a patra oară, niște lovituri iuți și cumplite..."

b) Din spectatorul acestei scene de violență (lupta lui Achim cu pîndarul), Niculae devine și el o mică brută, manifestîndu-se ca adjuvant, în momentul cînd fratele său vitreg se află în impas: "Niculae, care tot timpul se uitase fascinat la cei doi, deodată se trezi și, înfiorat plăcut de ceva care nu mai simțise niciodată, se repezi și apucă o măciucă de jos. O ridică drept în sus și-i dădu drumul cu sete, cu toată puterea în tidva pîndarului. Acesta rămase o clipă nemișcat deasupra lui Achim, apoi scoase un urlet ca de lup și se ridică în picioare. Niculae ridică iar măciuca, fulgerat de un gînd înfricoșător:<<Mă omoară>>. Îl izbi iarăși țintind capul".

c) Achim trece, și el, grație intervenției salvatoare a lui Niculae, din postura de victimă ("Pîndarul (...)puse mîna pe Achim și cu un pumn îl trînti la pămînt. Se aruncă peste el, îi încălică pieptul și începu să-l izbească peste gură cu pumnii scrîșnind și înjurînd înspăimîntător."), în cea de brută: "Achim sări în sus, puse mîna pe o măciucă și ca turbat începu să lovească în omul căzut..."

*

14. Reprezentative pentru sistemul pedagogic existent în școala vremii (perioada interbelică) sînt figurile a doi dascăli. Procedeul de prezentare a lor folosit de romancier este clasic: antiteza.

14.1. Toderici, directorul școlii din Silițea-Gumești, e conștient de nulitatea fiului său, dar nu catadicsește ca acesta să fie "un analfabet".Intenția învățătorului Teodorescu de a-i lăsa progenitura repetentă, directorul o pune pe seama unei ambiții personale a colegului său: Toderici se resemnase ca fiul său să ajungă doar un bun proprietar de pămînt (...) dar nu chiar un analfabet (...) Te răzbuni că ți-am luat locul de director?!" Fiindcă învățătorul Teodorescu rămîne ferm pe poziție, directorul încearcă să-l intimideze, recurgînd la injurii și amenințări: "...începu să urle soldățește și să insulte cu grosolănie pe colegul său (...) Bagă de seamă, Teodorescule! Să-i ... dumnezeul mă-sii dacă nu te fac eu pe tine să tremuri și să mă ocolești zece kilometri cînd ai să mă vezi!" Dîndu-și seama că a întrecut măsura, directorul își va cere pînă la urmă scuze.

Scanned with OKEN Scanner

14.2. Învățătorul Teodorescu intenționa să-l lase repetent pe fiul directorului Toderici, deoarece băiatul, profitînd de poziția privilegiată a tatălui, nu numai că avea o situație deplorabilă la învățătură, dar își permitea luxul să terorizeze clasa: "Băiatul tău nu e prost și ar putea să învețe și ți-am spus de atîtea ori să-l ții din scurt. El știe că tat-său e învățător și director și în loc să învețe îmi terorizează clasa ca o bestie" (A se vedea în acest sens conflictul lui Marin Țugurlan cu Artur Toderici).

*

15. Sistemul pedagogic al lui Niculae Moromete are două faze: una infantilă, iar alta a deplinei maturități, ca membru de partid.

15.1. Pentru prima fază, sistemul pedagogic al lui Niculae este cel al unui elev silitor, avid de cunoaștere. Pentru a căpăta bunăvoința tatălui de a-l da mai departe la școală, băiatul îi destăinuie mamei planurile sale, fără a uita să se gîndească și la situația materială a familiei: "Am să vin în vacanță și o să fiu la secere ca și voi, numai toamna și primăvara n-o să fiu. Și toamna la arat eu tot n-am ce să fac, iar primăvara cînd începe sapa, se termină anul școlar; așa că o să fiu și la sapă... Și nu costă nimic, mamă..."Pentru ca intențiile sale pedagogice să dea roade, copilul ajunge la concluzia că tatăl se va lăsa înduplecat nu cu rugăminți, ci cu argumente. În acest sens, el își alcătuiește chiar un "plan de atac ". Strategia sa este simplă: mama va fi mediatorul între tată și fiu. Dar și mama trebuie convinsă. De aceea, Niculae i se confesează: "- Mamă, dacă ia Tita un pogon și Ilinca un pogon, partea mea, mă lasă să mă duc la școală? Eu n-am nevoie de nici un pămînt, să-l ia ele și să mă ajute să plec". Cunoscînd motivul izbucnirilor lacrimogene din ultima vreme a mezinului, Ilie Moromete încearcă să-l tempereze, promițîndu-i unele concesii: "Dacă vrei, du-te și la anul pe clasa a cincea și am să-ți cumpăr cărți. Te las să faci șapte clase, încercă tatăl să-l îmbuneze". Lui Niculae, încrederea îi este înșelată, și dorința arzătoare de a ajunge învățător îi este călcată în picioare, în momentul cînd "văzu cum tatăl său se apleacă și saltă capacul lăzii (...)cum din chichița ei scoate un teanc de bani și ceva rece îi săgetă de sus pînă jos spinarea. Erau banii cu care peste cîteva zile trebuia să plece la

Scanned with OKEN Scanner

şcoală". Psihologia gesticii copilului traduce o mare decepţie: recunoaşterea înfrîngerii într-o "luptă" inegală: "Nu putu să mai stea în casă, ieşi afară pe prispă şi se aşeză îndată jos. I se mujaseră picioarele. Îşi plecă fruntea, umerii îi căzură (în semn de renunţare la luptă - n.n.), iar gîtul i se îndoi şi se lungi. Cum stătea cu fruntea în jos, faţa nu i se vedea, dar ceafa îndoită şi labele desculţe ale picioarelor, atîrnînd fără vlagă pe marginea prispei, arătau că băiatul e stăpînit de o tristeţe copleşitoare". Cînd tatăl său îi interzice categoric continuarea studiilor, Niculae se resemnează şi nu mai apelează nici la ajutorul mamei sau la cel al învăţătorului.

15.2. Sistemul pedagogic al lui Niculae Moromete, ca membru de partid este expresia ideologiei organizaţiei în rîndurile căreia intrase. În numeroasele discuţii cu tatăl său, Niculae îi prezintă acestuia principiile care stau la baza ideologiei organizaţiei sale:"... Nimeni n-are drept asupra a nimic, decît asupra muncii braţelor sau a minţii lui. Iar pămîntul a fost la început liber ca şi omul şi trebuie să redevie liber". Patosului cu care Niculae încearcă să-şi convingă tatăl asupra justeţii principiilor după care se conduce organizaţia sa, Ilie Moromete îi răspunde pe un ton ce traduce neîncrederea în spusele fiului.

*

B. Spuneam că dacă pedagogia noului val este reprezentată pe de o parte de grupul oportunist Isosică - Plotoagă - Zdroncan - Bilă, iar pe de altă parte de fanaticul Vasile al Moaşei. Sistemul pedagogic al grupului oportunist este unul de tip conspirativ-destructiv. El vizează pe de o parte comportamentul lui Ilie Moromete, acuzat de "agitaţie împotriva regimului", iar pe de altă parte înlăturarea de pe arena politică a lui Adam Fîntînă, ex-secretarul organizaţiei de partid locale.

1. Încercînd să afle cine deconspirase secretul "Operaţiunii Cotigoaia"(intenţia grupului oportunist de a-l înlătura pe Adam Fîntînă apare sub denumirea conspirativă "Operaţiunea Cotigoaia"), Isosică şi Plotoagă ajung la necesitatea imperioasă de eliminare a lui Bilă din quartet: "-Eu l-am văzut pe urmă cu ochii mei cum a ridiçat ciomagul lui cu gogă şi a vrut să-i dea lui Moromete una în cap. S-a lovit ciomagul de mîna unuia care şi ăla

Scanned with OKEN Scanner

vrea să dea, altfel îl omora pe Niculae. Ce ar fi să-i spunem noi lui al lui Moromete? Scăpăm dracului de domnul Bilă, îl curăţăm...- Păi tocmai asta mă gîndeam şi eu adineauri , îmi luaşi vorba din gură, zise preşedintele, şi uite cum o să facem: îi punem întîi pe alţii să se ducă la al lu' Moromete acasă şi să-i spună, şi dac-o fi nevoie, dăm şi noi declaraţie. Bagă-l-aş în mă-sa de domnul Bilă, că demult stam şi mă uitam la tine cum umbli cu el în toate părţile, şi toată lumea ne înjură din pricina lui".

*

2.Interesant este faptul că deconspirarea secretului "Operaţiunii Cotigoaia" produce scindări în grupul oportunist. Faptul acesta atrage după sine modificarea sistemului pedagogic al fiecărui component al grupului. Astfel, Isosică, intuind faptul că Vasile al Moaşei "va veni la putere", încearcă să pactizeze cu acesta, nu înainte de a-şi exprima divorţul faţă de quartet, şi în special faţă de preşedintele sfatului, Plotoagă: "Am ales varianta (...) să-l ajut (pe Vasile al Moaşei -n.n.) să vină mai devreme şi să-l pedepsesc pe Plotoagă (...) Şi m-am dus la Vasile acasă şi i-am propus alianţa".

Secretarul sfatului, Zdroncan, este omul momentului, care îşi orientează ideile pedagogice "după cum bate vîntul ". Fiind mai realist decît ceilalţi membrii ai quartetului oportunist, el are în vedere situaţia sa în perspectivă, şi de aceea se va apropia de Vasile al Moaşei cu mult înaintea lui Isosică: "...Zdroncan (...) şi el aflase de prietenia lui Vasile cu fata aia (activista de la U.T.M. -n.n.) şi cine era ea, şi înţelese că Vasile va veni mai devreme sau mai tîrziu în fruntea comitetului executiv. Şi atunci s-a dat cu el şi nouă nu ne-a spus nimic, nici măcar lui cumnatu-său, Plotoagă".

*

3.La polul opus quartetului oportunist se află sistemul pedagogic al fanaticului Vasile al Moaşei. Cel care a intuit cu luciditate care este "programul schimbărilor radicale" pe care Vasile intenţiona să-l realizeze s-a dovedit a fi Ilie Moromete: "Vasile, zise Moromete (prietenilor săi de după Iocan, adunaţi în pridvorul casei sale -n.n.), e greu să stai de vorbă cu el, el ştie una

Scanned with OKEN Scanner

şi bună, că trebuie să se aleagă praful de tot ce a însemnat cît de cît ceva în satu ăsta, şi aşa o să şi facă, să ţineţi minte de la mine ". Într-adevăr, vorbele profetice ale lui Moromete îşi vor dovedi veridicitatea: "Vasile, parcă puteai să stai de vorbă cu el? Te înscrii, nu te înscrii, tot aia e (...) că le-au pus pe muieri , pe babe, pe care au găsit în casă să se semneze că intră de bunăvoie în gospodăria colectivă"

*

4. Între cei doi antipozi se situează sistemul pedagogic al ex-secretarului organizaţiei de partid locale, Adam Fîntînă.

Vrînd să dovedească organizaţiei de partid raionale că destituirea sa din funcţia sa de secretar fusese făcută în mod arbitrar, Adam Fîntînă, ajuns responsabil al morii din sat, crede că a găsit momentul propice pentru a se reabilita în faţa tovarăşilor de la raion: realizarea unei gospodării colective în sat, al cărei iniţiator să fie chiar el. Dar intenţiile responsabilului morii sînt estompate de duetul Isosică - Plotoagă: Şi atunci le-a venit ideea, lui Isosică şi Plotoagă, să-l compromită rău pe Fîntînă în faţa raionului şi l-au lăsat să organizeze o adunare festivă la care urma să înceapă înscrierea în noua gospodărie colectivă din raion (...) Nu s-a înscris nimeni, ţăranii au ieşit afară şi a rămas doar Fîntînă în mijlocul sălii, strigînd că el stă pe poziţie şi să vină să se grupeze în jurul lui. Nu s-a grupat nimeni.

Scanned with OKEN Scanner

"ASTFEL E SUFLETU-N ANTICA MARE"

O prezență constantă în lirica lui Eminescu este motivul mării, motiv subsumat relației osmotice eroul liric- natură, iar marea ca topos al Erosului, fiind un aspect al acestui motiv care particularizează creația poetică eminesciană.

Trebuie precizat că la Eminescu, ca la toți marii romantici, Erosul este indisolubil legat de Thanatos. Lirica lui se organizează sub "zodia geniului morții": în raportul viață-moarte învingătoare iese cea de-a doua, spre deosebire de creația poetică a lui Tudor Arghezi, care se constituie ca un triumf al vieții. Spre pildă, în poezia *Cînd marea...*, cuplul erotic transfigurat - străfundul mării și raza de aur - nu se poate realiza: deși are de surmontat o serie de obstacole ("...pătrunde/ Prin vînt și prin nor"), raza de aur se stinge în adîncurile "mării turbate", preschimbîndu-se în mărgăritar: "E-amantul căzut dintre stele, ce rece/ În mare murea". Marea din această poezie, căreia poetul îi atribuie funcție malefică (registrul climateric e în consens cu atributele mării:" Cînd nori-alungă ziua din lumea cea plînsă, / Cînd tunete cînt") este una care trebuie să îndure un blestem - "sînu-i de amar". Așa se explică atracția pe care ea o exercită asupra razei de aur. Blestemul nu se destramă, ci se adîncește De aici și tragismul situației: incompatibilitatea dintre două lumi diametral opuse - astralul și telurícul -, idee ce transpare și din testamentul literar al poetului, *Luceafărul*. Acolo, marea nu e doar unul din părinții Luceafărului, ci și, sau mai ales, spațiu sacru al Erosului. Ca atare, îndrăgostitul Hyperion nu va pregeta să-și invite iubita în lumea din adîncurile mării.

Pentru Eminescu, marea ascunde, dar și revelează mistere. Bunăoară, postuma *Cînd privești oglinda mării* are la bază nu numai o simetrie structurală, dar și una de simboluri: noianului

Scanned with OKEN Scanner

verde şi amar al mării îi corespunde "marea de mîhnire şi venin" a sufletului eroului liric; pustia umedă ca-ntr-un sicriu a mării are drept corelativ traiul eului poetic: "Suflet mort, zîmbiri senine". Regimul climateric din poezia *Unda spumă* ("Unda spumă, vîntul trece/ Cu suflarea-i rece"), asemănător celui din *Cînd marea...* traduce tristeţea şi regretul poetului : "Cum nu-s vîntul ce aleargă/ Pe oglinda largă, / Luciul apei de-l încruntă/ Cu unda măruntă". Acestei mări de mistere poetul îi alătură o "mare" de suvenire vis à vis de copila pe care o adoră şi - o cîntă "ca harfa o sîntă"

Chiar înseninată de blondele raze ale lunii, marea poartă stigmatul morţii, căci nu-ncetează să-şi mişte "lumea ei negru-măreaţă". Adînca mare rămîne indiferentă şi solitară, purtînd pe-ale sale "nalte braţe"- valurile- "Azi un diluviu, mîine-o murmuire,/ O armonie care capăt n-are"(*Adînca mare*).

Scenariul poeziei *În fereastra despre mare* se apropie, pînă la un punct, de cel al *Luceafărului.* Şi acolo şi aici, fata este de viţă nobilă: "În fereastra despre mare/ Stă copila cea de crai". Dar povestea fetei de crai ia o altă turnură faţă de cea a fetei de-mpărat: chipul ei bălai e furat de apele mării.

Dacă în alte poezii marea, aidoma unei sirene, atrăgea în mrejele ei pe unul din parteneri, în poezia mai sus citată ea pune în derută şi pe nefericitul vîslaş. Faptul acesta e reliefat prin repetarea obsedantă a versului al treilea din prima strofă (reluat identic, sub formă de leit-motiv, în celelalte două), pentru ca în final, prin redarea vorbelor pescarului, povestea lui de dragoste să capete un plus de tragism:" Spre castel vreodată ochii/ N-am întors şi totuşi plîng-/ Fundul mării, fundul mării / Mă atrage în adînc". Sîntem tentaţi să credem că de vreme ce cei doi parteneri sînt atraşi deopotrivă în străfundurile mării, abia acolo, în împărăţia lui Hades, ei îşi vor găsi fericirea - iubirea care pe pămînt le era interzisă.

Dincolo de faptul că e scrisă în metrică populară, fabulaţia poeziei *Între nouri şi-ntre mare* aminteşte de romanţele minulesciene care au ca temă nostalgia depărtărilor marine: "Trec corăbii peste valuri,/ Trec cu pînze lucitoare/ Şi se pierd în depărtare". Şi la Eminescu şi la Minulescu marea apare ca "un drum necunoscut, capabilă să nască reveria şi dorul nedefinit" (Tudor Vianu): "Cum nu am aripi să zbor,/ Să mă iau pe urma lor!/ Că m-aş duce, tot m-aş duce,/ Dor să nu mă mai apuce,/ Peste

Scanned with OKEN Scanner

undele ce spume, / Peste mare, peste lume" (Eminescu, *Între nouri şi-ntre mare*) şi "Pornirã cele trei corãbii .../ Spre care ţãrm le-o duce vîntul?.../ Ce porturi tainice,/ Ascunse cercetãtoarelor priviri,/ Le vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri?..." (Minulescu, *Romanţa celor trei corãbii*).

Prin tematica ei, mai puţin cunoscuta poezie *Cu pînzele-atîrnate* anticipează o creaţie de referinţă în lirica lui Eminescu, şi anume *Mai am un singur dor*. Prima e realizată pornind de la două motive de circulaţie romantică: permanenţa şi veşnicia elementelor naturii - aici concretizate în valurile mării-:"De ce mă întristează/ Că valurile mor, / Cînd altele urmează/ Rotind în urma lor?" şi motivul fetei Morgana, al fericirii, după care oamenii aleargă toată viaţa, fără a putea s-o guste: "Un crez adînc pătrunde-va/ De-a pururi omenirea/ Că undeva, undeva/ E fericirea:/ Şi toţi aleargă după ea:/ N-o află nicăierea". Din cea de-a doua poezie răzbate un acut sentiment de tristeţe, sentiment comun şi celeilalte creaţii. Considerînd că şi-a încheiat socotelile lumeşti, eroul liric îşi exprimă dorinţa testamentară de a fi îngropat "La marginea mării". Sufletul omului este infinit, spunea Blaga. Apropierea pe care Eminescu o face între sufletul eului poetic şi nemărginirea mării este expresivă sub acest aspect. Zbuciumul mării nu este decît bocetul de îngropăciune al naturii, care-şi primeşte ofranda: "Va geme de patemi Al mării aspru cînt..."

După cum s-a putut observa din cele arătate pînă aici, în lirica lui Eminescu, marea ca topos al Erosului intră în relaţie binară, de consubstanţiabilitate, cu un alt termen, Thanatosul, care poate fi o prezenţă nemijlocită sau doar bănuită. Am văzut că în raportul viaţă-moarte, în creaţia poetului nostru nepereche predomină cel de-al doilea termen. De aici rezultă şi tristeţea copleşitoare a multora din poezii.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA CUVINTE LA NECUVINTE

Navigînd pe imensul "ocean al cuvintelor" şi luptîndu-se cu talazurile, ca Iacob cu îngerul., Nichita Stănescu ajunge la "ne-cuvinte". De la cuvinte la ne-cuvinte - drum lung şi dramatic -, e drumul poeziei însăşi.

Dar ce e cuvîntul? - iată întrebarea la care trebuie să răspundem mai întîi, pentru că "la începutul poeziei este cuvîntul şi poetul însuşi nu e decît verb întrupat ".

Noţiunea de cuvînt implică existenţa a două laturi - una materială, învelişul sonor, produs al organelor vorbirii, şi alta ideală, mentală, - noţiunea, care reflectă în mod generalizat realitatea. În mod obişnuit, se spune că, cuvîntul are o formă şi un conţinut, un element formal şi unul semantic. Conţinutul (sensul) e dat de realitatea materială independentă de noi, iar forma, adică numele obiectului, are un caracter arbitrar, depinzînd de noi. Noţiunile sînt rezultatul activităţii îndelungate desfăşurate de raţiune, rezultat al prelucrării migăloase a unei cantităţi uriaşe de date, informaţii, obţinute pe calea cunoaşterii senzoriale. La prima vedere, s-ar părea că noţiunile sînt mai sărace decît cunoaşterea senzorială nemijlocită. Însă în realitate orice noţiune, chiar şi cea mai simplă, reflectă natura mai profund. Aceasta deoarece fixează latura internă, esenţială, a obiectelor cunoaşterii, inaccesibilă cunoaşterii senzoriale. Noţiunile reflectă lumea fenomenală în permanentă schimbare, în continuă dezvoltare. De aceea, ele însele trebuie să fie elastice, mobile. Mobilitatea şi elasticitatea noţiunilor se manifestă în precizarea şi adîncirea celor existente, ca şi în formarea altora noi, care să corespundă practicii omenirii în continuă schimbare.

La Ferdinand de Saussure cuvîntul devine semn - definit ca entitate psihică, cu două laturi : un concept, numit *semnificat* şi o

Scanned with OKEN Scanner

imagine acustică, numită *semnificant*. Deci, la Saussure obiectul devine semnificat, iar numele - semnificant. Termenul propus de Saussure a pătruns şi-n teoria şi critica literară actuală, opera literară căpătînd accepţiunea de semn, forma ei - semnificant, iar conţinutul de idei - semnificat.

În literatură, în speţă în poezie, cuvîntul nu mai e doar semn, o abstracţiune rece şi fără viaţă, o generalizare a vieţii, ci este însăşi viaţa. În viziunea poetică, cuvîntul devine structură, mit şi univers, devine logos, început, putere creatoare, miracol, forţă, prin care poetul participă la viaţa lumii, luînd-o în stăpînire şi re-creînd-o.

În accepţia lui Ion Biberi, cuvîntul, limbajul exprimă întreaga personalitate a individului, la toate nivelurile sale de viaţă, dar nu este numai o elaborare individual-socială a unei fraze anumite a evoluţiei culturii, ci şi o însumare de valori a epocilor culturale primitive. Infiltrările magice în conţinutul limbajului de-a lungul istoriei, formele succinte cu milenii în urmă de interdicţiile de tabù de elementele civilizaţiilor totemice, animiste şi religioase, dăinuite în limbajul ritualic al tuturor popoarelor, sub o formă sau alta. Luînd naştere şi dezvoltîndu-se odată cu lumea, cuvîntul condensează în sine imaginea trecutului, purtînd cu el semnele marilor etape ale dezvoltării omului, de la civilizaţiile totemice, animiste şi religioase, pînă în zilele noastre. Limbajul are o semnificaţie filogenetică în structura mentală a omului. Sînt, într-adevăr, fenomene de persistenţă, nu atît de fapt concret, cît de schemă funcţională a organizării spiritului uman, care, dacă nu au rămas neschimbate, dăinuie totuşi ca urme încrustate definitiv în structura limbajului. În cursul evoluţiei istorice a popoarelor, zona gîndirii logice, ştiinţifice, s-a dezvoltat, dînd limbajului o structură diferenţiată, dar aria magică primitivă, stăruie încă, avînd la anumiţi inşi putere de organizare a gîndirii. Privind din acest punct de vedere limbajul, înţelegem mai bine actul poetic, poezia, care, în esenţa ei, este un fenomen de limbaj, desprins din limbajul unei continuităţi culturale, formate nu numai la luminile vieţii actuale, ci şi din izvoarele prime şi din formele cultural succesive de împlinire a vieţii culturale a întregii omenirii (Apud I. Biberi, *Poezia-mod de existenţă*). Poezia, cum vom vedea ceva mai încolo, va folosi cu precădere valorile de sugestie magico-animiste ale cuvîntului, care, încălzit la flacăra geniului, devine forţă, mijloc de sugerare a celor mai adînci zone ale sufletului, acolo unde, cum

Scanned with OKEN Scanner

spunea N. Berdiaev, comentîndu-l pe Dostoievski, sălăşluiesc numai îngerul şi diavolul.

Imagine, în egală măsură, abstractă şi concretă a realităţii, instrument de comunicare între oameni, cuvîntul devine putere, miracol de-abia sub pana poetului. Poetul - notează Paul Valéry - se consacră şi se consumă în efortul de a construi un limbaj înlăuntrul altui limbaj. El dă, în adevăr, limbajului o nouă funcţiune şi o altă eficienţă, atribuindu-i verbului valenţe magice. "Fiecare cuvînt - scrie Herbert Read în *Originile formei de artă* - a fost cîndva o operă de artă originală sau parte dintr-o structură vocală complexă, care a însemnat o operă de artă originală. Deşi rar, mai creăm încă unele cuvinte originale, nici unul totuşi cu intensitatea magică pe care le-au dat- o strămoşii noştri. Poetul rămîne, cu toate acestea, cel care poate folosi cuvintele cu o funcţiune magică, în general, prin combinarea lor în aşa fel încît să servească drept simboluri descriptive pentru noi intuiţii, noi emoţii, zone mai largi ale conştientului". Limbajul poetic se naşte în urma unui îndelungat proces de elaborare, conştientă şi subconştientă totodată, în scopul de a da putere cuvîntului, de a-l aduce în starea lui originară, în acea zonă de început a evoluţiei umane, cînd poezia şi limbajul erau sinonime, cînd gîndirea era mit iar limabjul era poetic, în scopul de a obţine noi posibilităţi de sugestie verbală. Poetul are ca punct de plecare limbajul comun, dînd cuvintelor sensuri noi, ajungîndu-se la Armonie. Expresia poetică dobîndeşte alt ritm, capătă intervale, pauze, noi inflexiuni, unduitoare sau abrupte, după natura valului, influxului emotiv care-i animă pana. Poetul nu se mai lasă condus de idee, de valorile obişnuite de comunicare. El este călăuzit de cuvîntul nou pe care-l elaborează. El re-crează limbajul după o formulă personală, adaptată nevoilor sale interioare. Poetul e un creator de limbaj după o tehnică proprie. De asemenea, orice poezie este un limbaj original, desprins din limbajul comun, pe care-l modifică, transformîndu-l.Cel care n-a ajuns la elaborarea unui nou limbaj, dînd vigoare formelor vorbirii curente, acela nu poate fi denumit poet.

În limbajul poetic, cuvîntul şi obiectul pe care acesta îl desemnează nu sînt legate prin asociaţii convenţionale, întîmplătoare, ele apar ca articulate organic. Cuvînt şi lucru, limbaj şi univers, se unesc prin laturi esenţiale, analoge raportului magic

Scanned with OKEN Scanner

dintre nume şi fiinţe în actul invocaţiei. După cum în actul magic, numele exprimă fiinţa supranaturală pe care magicianul o invocă şi fără cunoaşterea căruia conjurarea rămîne ineficace, tot astfel cuvîntul exprimă lucrul, conţinîndu-l în latura lui esenţială. Credinţa magică şi puterea cuvîntului, în virtutea intrinsecă a formulelor, era desăvîrşită şi de aici respectul pentru exactitatea acestor formule (Apud I. Biberi). Cuvîntul izvorăşte din lucruri, participă la ele, le e consubstanţial. Universul poate fi exprimat, explorat şi dominat prin cuvînt. Totul se reduce la găsirea cuvîntului cheie, a cuvîntului magic, pe care dacă l-ai rostit, "lumea începe să cînte" - spunea ilustrînd această idee poetul german Eihendorf.

Cuvîntul - simplu semn fără altă valoare decît aceea de a evoca obiectul -, în imperiul poetului devine o realitate concretă, colorată de consoane, însufleţită de vocale. Întreprinderea aceasta nu e cu putinţă decît printr-o iluminare specială a cuvîntului în context, în vers. Cuvîntul izolat n-are semnificaţie poetică. Contextul e acela care-i conferă una sau mai multe semnificaţii. Mallarmé regreta faptul că niciodată cuvintele nu-şi pot dezvălui multitudinea de sensuri doar prin simpla lor rostire. Dar -zice el -, "versul e acela care din mai multe cuvinte face un cuvînt total nou (...), negînd printr-un gest suveran, hazardul aflat încă în cuvinte".

Teoreticienii din toate timpurile au evidenţiat faptul că poezia este o unitate de structură, că ea reprezintă perfecţiunea formală şi că simpla deplasare de accent sau o substituire a unui simplu cuvînt pot spulbera vraja poetică. În ansamblul ei, poezia are o înfăţişare "rotunjită". Din ea de desprinde vraja inefabilului, acea "realitate misterioasă" de care vorbeşte Robert de Souza, comentîndu-l pe abatele Bremond, şi care este independentă de conţinutul logic al versului. Acest inefabil care e juxtapus semnificaţiei explicite, dă versului farmec, o atmosferă ce-i explică şi susţine unitatea structurală. Versul înseamnă echilibru al unei forme verbale, înrudite cu formula magică, înseamnă, în acelaşi timp, expresia unei deschideri de zare sufletească în care fuzionează viaţa poetului cu universul. Această fuziune se realizează prin mijlocirea VERBULUI poetic. Poezia se naşte în momentul logodirii sufletului cu lumea, cînd CUVÎNTUL ilumineză într-o străfulgerare această contopire, consfinţind-o,

Scanned with OKEN Scanner

cînd "cuvîntul - cum spune C. Noica - ia flacăra geniului", din *nomen* devenind *numen*.

Poet modern, la care actul poetic se transformă în meditaţie profundă asupra cuvîntului, asupra limitelor sale, Nichita Stănescu n-a încetat o clipă să-şi pună întrebări din cele mai subtile în legătură cu acest mister neelucidabil. Problema cuvîntului este pentru poet atît de palpitantă şi enigmatică precum aceea a structurii materiei sau a explorării cosmosului: "Putem compara structura oricărei propoziţii rostite sau scrise cu structura atomică. Putem compara formele şi simbolurile lor, literale, cu structura celor mai simple particule. Ne izbeşte asemănarea dintre substantive şi nuclee. Dintre vorbe şi electroni. Dintre adjective, adverbe, pronume şi quante. Ne uluieşte faptul că aidoma atomilor diferiţi, care au un anumit număr de valenţe, şi substantivele, fiecare luat în parte, au un număr anumit de posibilităţi sintactice de a se combina cu verbele"(Nichita Stănescu, *Amintiri din prezent*). În viziunea lui Nichita Stănescu, cuvintele nu sînt simple abstracţiuni, ele au o anume individualitate, o anume materialitate, încît formează o lume a lor pe planul conştiinţei şi cu asemenea realităţi transsensibile lucrează poetul. "Cuvintele - este el de părere - sînt foarte asemănătoare cu fiinţele (...) Ele seamănă întrucîtva cu plantele (...) Au un fel de a trăi al lor, cînd libere zboară în aer ca păsările, cînd trăiesc în simbioză cu creierul, cu coardele vocale, cu vălul palatin, cu limba, cu dinţii, cu buzele. Ca şi animalele, cuvintele se înmulţesc, au familia lor, se organizează în grupuri, pornesc la vînătoare, hăituiesc sau sînt hăituite, sau aidoma plantelor, înfloresc din timp în timp, cresc numai în anumite zone geografice, fac fructe, se scutură. Însămînţează cel mai fertil pămînt arabil al lumii, creierul uman. Cuvintele sînt animale şi plante abstracte. Ele nu locuiesc de-a dreptul pe globul pămîntesc, ca animalele şi plantele (...) ci locuiesc pe globul pămîntesc".

Cuvîntul, tainele şi fiinţa cuvîntului au constituit pentru Nichita Stănescu, ca pentru orice poet modern, o adevărată obsesie. Problema cuvîntului o găsim abordată, teoretic, în capitolul *Etalonul de aur - principii de estetică*, din cartea sa postumă *Amintiri din prezent*, dar această "obsesie" traversează întreaga sa creaţie. În ceea ce priveşte reforma radicală introdusă de poet în aria cuvintelor nu putem vorbi "despărţind sistematic, pe probleme,

Scanned with OKEN Scanner

fenomenul, deoarece nu avem de a face, la el, cu o meditaţie propriu-zisă pe marginea cuvintelor, ci cu o poezie care, cum s-a spus <<se face pe sine>>, transformînd succesiunea actelor de cuvînt în <<ordinea cuvintelor>>, o poezie ce se revelă concomitent cu propria-i poetică. Ea îşi dezvăluie principiile în actul de a se face, iar problema cuvîntului nu apare aproape niciodată ruptă de aceea a existenţei. Cuvînt, sens, trup, materie, - alcătuiesc un conglomerat puternic din care cu greu pot fi rupte şi analizate trăsături care să ţină de o pură gramaticitate" (Ştefania Mincu).

În lupta sa cu logosul, în efortul său creator de a da naştere la o nouă poetică, Nichita Stănescu manifestă un refuz categoric de a accepta cuvîntul ca semn, ca literă scrisă. Într-o primă "viziune" asupra cuvintelor dedusă din "viziunea sentimentelor", poetul înţelege cuvintele cu totul altfel. Ele nu sînt decît o încercare de ieşire din sine, o golire a trupului neîncăpător, o pierdere uriaşă care echivalează de fapt cu tendinţa de a exista în afara tuturor limitărilor, tendinţă de obiectivare a conştiinţei în ceva, de luptă cu acest ceva, El, cuvîntul, fiind zicere, vorbire:

"O, şi voiam să spun totul, tuturor,
Nu lăsam nici o umbră nedestăinuită...
Voiam să-ţi spun, îţi spuneam imediat
orice, totul. "(*Invocare*).

Dacă la autorul *Cuvintelor potrivite* se poate vorbi de o voinţă demiurgică de a împrumuta cuvintelor un corp şi atribute materiale, la Nichita Stănescu există o suferinţă de a nu putea concepe niciodată cuvîntul ca unitate de sens, ca semn al realităţii. Însăşi litera nu mai e înţeleasă la modul hermetic ca semn. Aleph, în tradiţia ebraică, era înţeles ca denumire ezoterică dată divinităţii, nucleul transcendental al sensului. La Nichita Stănescu nu e decît "fanta", deschiderea prin care intră însuşi omul în sens, simplă articulare sau început de articulare a limbajului ca sunet, nu ca semn. Cuvîntul înţeles "metafizic" e trup fals al lucrului, în care lucrul nu mai poate fi recunoscut. Cuvintele reduc fiinţa, o destrupează. În poemul *Enghidu* e deplînsă inutilitatea cuvintelor. Fratele lui Ghilgameş (Enghidu- sinele său trupesc) moare pentru conştiinţa eroului, deoarece e ucis de cuvintele inventate de însuşi Ghilgameş. Enghidu e victima noncomunicării (prin cuvînt) cu prototipul său nemuritor. Fiecare lucru are valoarea premonitorie,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă nu poate fi niciodată reprodus în cuvînt. El moare în chip fatal, nu se conservă, iar ceea ce cuvîntul conservă nu mai e lucru, ci ritual al morţii. Ca realitate a vorbirii, în concepţia lui Nichita Stănescu, cuvîntul nu are prezent, ci doar trecut. În schimb, înţelesul lui are, iar înţelesul ţine de lucru, de referent, care moare necuprins în cuvînt. Cuvintele - spune poetul - sînt "un fel de lucruri la trecut", al căror "referent"actual nu există, ci numai "referentul virtual". În acest sens, toate cuvintele sînt verbe, chiar şi substantivele şi adjectivele. Categoria de timp o posedă toate vocabulele, chiar şi cele fără înţeles, strigătele, sunetele, interjecţiile, iar aceasta se întîmplă cînd considerăm cuvîntul în realitatea actului de vorbire. Este cazul cuvîntului cuprins ca vorbire trăită, ca discurs ce se află mereu în proces. Întocmai ca la Roland Barthes, la Nichita Stănescu vorbirea (transcrierea ei , adică vorbirea scrisă) are mai mari şanse de a supravieţui decît scrisul. Scrierea înseamnă moarte. De aceea, în ultimii ani ai vieţii sale, poetul îşi dicta poeziile. Diferenţele dintre scriere şi vorbire au consecinţe dintre cele mai profunde.Scrierea e o limitare, o retenţie de inocenţă; vorbirea o păstrează, înlesnind expunerea făţişă a acelui joc personal al eului nostru. Astfel, la Nichita Stănescu întîlnim, mai cu seamă în ultima parte a vieţii, cuvîntul jucat scenic, producerea lui direct în public. De-a lungul întregii sale opere, are loc o neostoită luptă cu limba. În poezia sa sînt prezente incidenţele, precizările şi parantezele emitentului în chiar fluxul ideii, modificarea instanţelor, vorbirea lui poetică, conţinînd apeluri, modulaţii, aşa-zisele "cîntări" şi "plîngeri" prin care "un corp caută alt corp". Cuvîntul vorbit presupune o cu totul altă viziune a semanticii şi chiar a sintaxei. Vorbirea presupune o sintaxă în relief , un fel de tridimensionalitate a frazei, un alt mod de subordonare a cuvintelor, temporal şi spaţial, nu ierarhic. Aceasta implică prezenţa dialogului, problematizarea ideii, o vorbire în doi, nu una între eu şi altul, ci ca o "gîlceavă" între eu şi sine. În strădania sa de a crea o scriitură care să conserve vorbirea, poetul caută tot timpul mijloacele cele mai adecvate care să sugereze "tonul", "timbrul", muzicalitatea - elemente de regie, menite să păstreze şi -n scris farmecul indicibil al vorbitorului, al poetului în fond.

În limba sa "poezească", cuvîntul nu e doar abatere faţă de cuvîntul nepoetic, ci o luptă care copleşeşte prin impunerea unui

Scanned with OKEN Scanner

sens propriu. Limbajul poetic nu se realizează prin conotaţie, adică prin adăugiri de sens la cuvîntul nepoetic, ci prin "mutaţii de sens", prin "mutarea zidurilor" semantice ale cuvîntului, în procesul vorbirii. Prin natura ei, vorbirea ei este discontinuă. Poezia nu are, în mod obligatoriu început, cuprins şi încheiere. Ea demarează (de multe ori *ex-abrupto*) acolo unde, sub impulsul copleşitor al primei "stări", încep a se forma "noduri" de sens, ce pot fi aparent rupte între ele, aidoma unor insule. Cine ar crede că la Nichita Stănescu sensul tinde să dispară, iar folosirea cuvîntului e aleatorie, se înşeală. Din cele arătate pînă aici, reiese că sensul e ţinta supremă a poetului, însă el e altfel conceput decît sensul noţional, adică sensul pe care-l dă cuvîntul în mod obişnuit, cuvîntul-semn. Poetul întrevede formarea sensului avînd ca unitate aşa numitul "nod", acesta fiind nucleul de sens mai greu şi mai important decît semnul. Prin semne, cititorul rămîne în "fenomenal"- lumea aparenţelor, iar poezia e mimetică - copie a realităţii; prin "noduri" se face trecerea de la aparenţă la transparenţă, la criptic, la "lucrul în sine"(Kant), încît poezia devine antimimesis - o poezie a esenţelor, a inefabilului. Poezia "semnelor" presupune o cunoaştere mediată, pe cînd cea a "nodurilor" e una directă, nemijlocită. Poezia "nodurilor" are la bază intuiţia - supremul ideal al liricii moderne, arta însemnînd, în ultimă instanţă, nu cunoaştere, în sensul obişnuit al cuvîntului, ci trăire plenară a adevărului- ca şi la Blaga - , aceasta presupunînd fuziunea dintre subiectul cunoscător şi obiectul cunoaşterii (obiectul trăit). La Nichita Stănescu, drumul de la poezia "cuvintelor- semne", la poezia "nodurilor" a trecut printr-o poezie cu totul particulară, şi anume poezia "necuvintelor".

De remarcat faptul că termenul de necuvînt apare mai întîi la L.Blaga, care, definind poezia afirma : "S-a spus că poezia ar fi o artă a cuvîntului. Dar poezia este o artă a cuvîntului numai în măsura în care e şi o artă a necuvîntului. Într-adevăr, tăcerea trebuie să fie pretutindeni prezentă în poezie, cum moartea e necurmat prezentă în viaţă".

Pentru Nichita Stănescu, "necuvîntul" nu-i o simplă vocabulă, ci e un concept estetic fundamental, un principiu la care ajunge în urma unei lupte neîncetate cu cuvîntul, este un concept care-şi pune definitiv amprenta asupra liricii sale, deosebind-o de toate poeticile de pînă la el.

Scanned with OKEN Scanner

Mallarmé spunea că poezia nu se face cu idei ,ci cu cuvinte . În plină revenire la un lirism al esenţelor, Nichita Stănescu lansează o butadă aparent şi mai îndrăzneaţă:

"Matematica s-o fi scriind cu cifre,
dar poezia nu se scrie cu cuvinte".

Am văzut ce semnificaţie dă poetul cuvîntului . Să vedem în continuare ce este "necuvîntul". La nivel semantic, "necuvîntul"- cum spunea Blaga- înseamnă "tăcere", iar aceasta-i esenţială poeziei adevărate. Cu marile sale obsesii ale spaţiului alb, ale cărţii şi poeziei vidului create din nimic, Mallarmé este marele reper european al acestei situaţii - limită. Un exemplu la fel de convingător credem că e şi imposibilitatea de a scrie a lui Kafka, ridicată la rangul unui adevărat "ideal". În lirica lui Blaga, "tăcerea" îşi găseşte un loc exemplar, iar la Ion Pillat aceasta se condensează într-un poem de un singur vers: "Nu vorbele, tăcerea dă cuvîntului glas". "Aspectul poetic" al tăcerii se confundă cu absolutul expresiei inexprimabile, farmecul inefabilului, refuzul comunicării cu tehnica literară . În comparaţie cu cele visate, versurile oricît de frumoase nu pot fi decît mute. " Melodiile pe care le auzi sînt dulci, dar cele pe care nu le auzi sînt şi mai dulci" (Keats). Poetul se retrage în liniştea cuvîntului pentru a nu cădea în prozaicizare. Liniştea, tăcerea sînt recunoscute ca realităţi supreme în poezia modernă, aceasta transformîndu-se, în acest mod radical şi absolut, în literatura cea mai pură. Experienţa "tăcerii" pare specific modernă şi de avangardă. În realitate, există şi în acest caz o lungă şi profundă tradiţie a valorizării tăcerii. Tonul îl dă literatura sacră, mai precis concepţia divinităţii de necuprins, abia insondabil, cu neputinţă de exprimat în cuvinte. Divinitatea este inefabilă , enigmatică, izvor cînd de tăcere înspăimîntătoare, cînd de mesaje obscure .(Apud Adrian Marino). Deşi nu există o criză a limbajului decît pentru cei ce nu au "nimic a spune", nu e mai puţin adevărat că într-o serie de cazuri extreme, autentice şi exemplare, inhibiţia tăcerii constituie în acelaşi timp o formă de condensare extremă a mesajului, de asceză a expresiei şi de repulsie pentru sensurile corupte ale limbajului. A impune o linişte care "vorbeşte" sugestiv, simbolic, inefabil - constituie programul "limbajului" şi "retoricii" tăcerii (Apud Adrian Marino). O astfel de "retorică a tăcerii" transpare şi din poezia "Necuvintelor" lui Nichita Stănescu.

Scanned with OKEN Scanner

La nivel morfologic, "necuvîntul" se manifestă fie sub forma unei vocabule pe care o introduce prefixul ne-, rolul acestuia fiind de a vida cuvîntul de conţinut, în timp ce forma lui sonoră se păstrează ca atare, fie sub forma mai şocantă a unui termen inexistent în lexic, ca de pildă "trimbulinzi" ("noi nu vrem să fim geniali/ noi vrem să fim trimbulinzi" - *Cîntec în doi*). La nivel sintactic (şi aici menţionăm că poetica stănesciană e una esenţialmente a sintaxei, a contextului, a cuvintelor relaţionate după o tehnică cu totul inedită, în cadrul frazelor) "necuvîntul" e o mare unitate sintactică, uneori o adevărată încrengătură verbală, care se substituie unei noţiuni simple, "povestindu-i" semnificaţia. Ca şi la Mallarmé, care evita numele în favoarea perifrazei, la Nichita Stănescu plăcerea clasico-romantică a spunerii pe nume e refuzată, preferîndu-i-se voluptatea insanţiabilă a circumscrierii. Ce poate fi mai reprezentativ, pentru această poetică a expresiilor care dau tîrcoale numelui decît această metaforă stănesciană, menită să înlocuiască termenul filosofic de eleatism: "O , frig, o, tu, putere mare / a lui unu în nerepetare!" (*Pastel de iarnă*). Admirabilă pseudodefiniţie! Obsedat de forţa devoratoare a ideii: "Sînt devorat. Ultimele / le aud sfărîmîndu-i-se-n dinţi / cuvintele mele, / ca nişte oase ale foştilor părinţi" (*Ideea cu gură*), poetul se simte absorbit de vidul abstracţiilor (cf. *Confundare*) şi nu se poate apăra de acest vîrtej decît dîndu-i să înghită - în locul conţinutului precis, de tip conceptual - o întreagă plasmă de cuvinte, bulboană de materii verbale antinomice, ca-n poemul *Frunză verde de albastru*: "Şi-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / Şi-am zis pară de un măr/ minciună de adevăr/ Şi-am zis aripă cu pene/ ca să zbor cu ea prin vreme,/ şi-am zis măr ca să zic sîmburi, / şi-am zis pom ca să zic scînduri/ şi-am zis nord ca să zic suduri/ şi dulceaţă ca să sudui..."

Poetica "necuvintelor" are ca izvor oroarea de abstract. Una din marile întrebări ale poetului este aceea adresată vocalei A, "literă borţoasă de toate literele" (increat verbal), "sunet glorios", dar şi "disperată zeiţă". Pentru a stăpîni acest sunet, simbol al limbajului însuşi, poetul uzitează de o întreagă strategie: "Cine eşti tu, A?/ tu, cea mai omenească şi/ cea mai absurdă literă,/ o, tu sunet glorios./ /Cu tine mă lupt/ în tine azvîrl fiinţa mea/ ca odinioară Aheii calul troian/ în Troia" (*Pean*). Definindu-şi propriul lirism, poetul are dreptate cînd spune:" Lepădare de copii sînt

Scanned with OKEN Scanner

literele", aceasta însemnînd, în fond, "lepădare" de sensul îngust, rigid, al cuvîntului.

"Mari corpuri verbale, adevărate nebuloase lexicale, rotindu-se asemenea corpurilor cereşti" - iată ce sînt "necuvintele", aşa cum le înţelege un alt confrate al poetului. Pentru a le obţine, el recurge la toate mijloacele pe care i le pun la dispoziţie cultura şi limba, de la citate şi aluzii livreşti, pînă la jocuri de cuvinte, detectabile în poemele: *Matematica poetică, Lupta ochiului cu privirea, Inscripţie nedescifrată, Fructele înainte de a fi mîncate, Tenis, Tragere la sorţi.*

"Necuvintele" nu constituie numai un principiu, o formulă estetică, "o tensiune semantică spre un cuvînt care nu există", un "supra-cuvînt" - cum spune poetul, un miraj spre care tinde şi care explică poezia lui Nichita Stănescu în esenţa ei, dar au împrumutat şi titlul unui întreg volum de versuri apărut în 1969, şi a două poezii - *Necuvintele*, poem care încheie volumul cu acelaşi nume, şi *Necuvinte*, care deschide un nou ciclu de poezii, publicat în acelaşi an, şi anume *Un pămînt numit România.*

Scanned with OKEN Scanner

MODELELE POEZIEI LUI NICHITA STĂNESCU

La marea poezie,nu poţi ajunge ocolindu-ţi înaintaşii, fără a învăţa din tradiţia poetică naţională. Cititorul insuficient educat esteticeşte e îndemnat să creadă că noile valori dislocă, în poezie, valorile tradiţionale. Nimic mai fals: noile valori se integrează într-o creştere organică a culturii naţionale iar această integrare nu se poate realiza fără o luptă dramatică a cititorului cu propriile sale habitudini, cu prejudecăţile culturale ale vremii. Oricît ar părea de ciudat, în momentul apariţiei unui mare poet nu există un public cititor perfect adecvat noilor modalităţi de expresie poetică. Acest public se formează treptat. La un cititor adevărat, receptarea adecvată a unui nou timbru poetic, a unor noi moduri de expresie lirică, nu se face în dauna celor existente deja, ci împreună şi alături de ele. Aşa cum, spre pildă, Goga nu-l anulează pe Bolintineanu, aşa cum Arghezi nu-l înlocuieşte pe Eminescu, ori acesta din urmă pe Alecsandri, tot astfel nici Nichita Stănescu nu dislocă, într-o conştiinţă de cititor adecvată estetic, ca de altfel şi în peisajul real al valorilor, creaţia lui Eminescu sau Blaga. Dimpotrivă, noii poeţi aruncă totdeauna lumină retrospectivă, care nu poate să fie decît profitoare - cultural vorbind - deoarece determină raportul cu tradiţia noastră poetică.

Vorbind despre influenţa pe care o suferă, în mod firesc, poetul pe drumul devenirii sale, Ion Pillat spunea că "orice poet adevărat suferă două influenţe. Una, inconştientă, a sufletului strămoşesc, alta, subconştientă, a marilor poeţi, vechi sau contemporani, cu care se simte în armonie artistică". Dar care sînt "poeţii vechi sau contemporani, cu care se simte în armonie artistică " Nichita Stănescu? Cu alte cuvinte, care sînt "modelele" sale? Răspunsul îl vom găsi în genialul "tratat" de istorie a limbii

Scanned with OKEN Scanner

şi literaturii române - *Cartea de recitire*. Răsfoind această suită de eseuri poetice, dăm peste o seamă de scriitori "vechi ", pe care Nichita Stănescu îi ia drept modele:

-Ion Neculce, care" nemărturisit în *O samă de cuvinte*, creează literatură istorică în ciuda aparenţei că face istorie", dovedindu-se a fi "cap şi începătură al literelor româneşti".

- Ienăchiţă Văcărescu, "os de domn" care "şi-a purtat domnia adînc, pînă în rărunchii vorbelor pe care astăzi cu fală le rostim, ca să subliniem ideile noi şi vitale ale naţiunii noastre, fiind "mai mare peste inimile noastre", pentru că " a ştiut să rostească două postulate ale zonei estetice: creşterea limbii româneşti şi a patriei cinstire".

- *Povestea vorbei* a lui Anton Pann "constituie una dintre cele mai profunde revelaţii pe care le poate închide în sine un artist al cuvîntului", avînd un titlu "de o rară frumuseţe, atît de deplin de sugestii, atît de creator, încît poate numai *Divina Comedie* să fi avut sau *Metamorfozele* lui Ovidiu".

- I. H. Rădulescu- "Cezar fără Roma, în togă albă şi cu steagul în mînă, el a pătruns în balada populară ca fiinţă vie", fiind " poate singurul dintre cărturarii care a ajuns cîntec el însuşi, înainte de a apuca să-i cînte el pe alţii ".

- "Întemeitor nu de stat ci de limbă, (...) Cîrlova e pricină de perpetuă tristeţe naţională:tristeţe de a fi plecat din sînul naţiunii, limbii şi vorbirii româneşti, cel mai apt de a vorbi vorbirea ţării".

- Bolintineanu, "poet aşezat în istoria ţării cum nu se poate mai rău şi mai nedrept, tocmai cînd limba vorbită nu era nici unitară dar nici neunitară, cînd jalea ţării îşi ştersese totuşi un ochi de lacrimi, dar îl avea pe celălalt înceţoşat. Bolintineanu, minunatul şi tristul de El , născut cu mult după tiparul de lemn al diaconului Coresi, cel plin de har şi aură de pionier, dar înainte ca plumbul să fie la îndemîna oricui prin ieftinire..."

În *Cartea de recitire* nu e uitat nici poetul anonim, fiind elogiat pentru cele două capodopere: *Miorița*, fără de care "noi n-am fi fost niciodată poeţi" şi *Toma Alimoş*, " minunată baladă", fără de care "Eminescu n-ar fi existat".

Recunoscîndu-şi înaintaşii, Nichita Stănescu se recunoaşte şi, pînă la un punct, se explică pe sine. De aceea am şi insistat asupra admirabilei sale *Cărţi de recitire*.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre marile modele ale poeziei sale, Nichita Stănescu zăboveşte asupra creaţiei lui Eminescu, Bacovia, Ion Barbu şi Arghezi.

Nichita Stănescu şi Eminescu . "Destin unic, tensiune maximă dar singulară, Domnia sa, Mihai Eminescu" - cum îl caracterizează autorul *Necuvintelor* - a exercitat o covîrşitoare influenţă asupra sensibilităţii naţionale, inclusiv asupra marilor noştri poeţi - modele, care - pornind de la El, drumul lor trecînd prin El - au devenit Ei.

Bacovia, de pildă, a preluat "tristeţea " eminesciană, a unilateralizat-o şi, în sensul superlativ al cuvîntului, a caricaturizat-o, imprimîndu-i un ritm sacadat, ca expresie a unei dezolări maxime. În plan tematic, el a continuat o direcţie abandonată de Eminescu, aceea schiţată în postuma *Privesc oraşul furnicar*, evidenţiind absurditatea existenţei în alienatul spaţiu citadin. În deznădejdea bacoviană sesizăm, în orice caz, o melodie derivată din polifonia melancoliei eminesciene.

La Lucian Blaga, eminescianismul se regăseşte în atitudinea contemplativă, în dispoziţia filosofică, în capacitatea de a auzi şi a face să se audă "muzica sferelor". Autorul *Poemelor luminii* a adus însă nota de efeminare în lirica de esenţă metafizică.

Ion Barbu, la rîndul său, este eminescian prin cultivarea stilului sentenţios. *Glossa* lui Eminescu poate fi considerată, dintr-un anumit punct de vedere, modelul îndepărtat al *Jocului secund.*

Arghezi practică un eminescianism *à rebours*, demonstrînd că poţi crea contrazicînd eminescianismul. Dacă Eminescu prefera un peisaj sălbatic şi măreţ (castele singuratice, codri, lacuri luminate de lună), Arghezi a evocat ostentativ ambianţa domestică (prisaca, căţelul din curte, uneltele gospodăriei, "şerpii casei"). În timp ce Eminescu a căutat fraza simplă şi armonioasă, Arghezi a etalat o sintaxă abruptă, cu dislocări de cuvinte. Dacă Eminescu încerca, printr-o muncă titanică, să dea impresia unei creaţii demiurgice, autorul *Cuvintelor potrivite* a simulat o trudă istovitoare, de sclav.

Asimilîndu-şi la modul absolut predecesorii, inclusiv pe Eminescu, Nichita Stănescu a devenit cel mai mare poet contemporan, încarnînd ideea lui Eugen Lovinescu potrivit căreia "imitaţia este cel mai obişnuit fel de a fi original". Originalitatea lui Nichita Stănescu este aşa de profundă încît, după cum afirma

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Simion în cartea sa *Sfidarea retoricii*, " cu Nichita Stănescu apare în literatura română nu numai un mod original de a scrie poezie, dar şi un mod special de a fi poet".

Anul 1960, cînd apare volumul *Sensul iubirii* trebuie considerat anul ieşirii poeţilor de sub "zodia Eminescu". Parcă spre a consfinţi această victorie, Nichita Stănescu a inclus în volumul său de debut un poem ce poartă acelaşi titlu cu un poem scris de Eminescu la 16 ani - *O călătorie în zori*. Există şi o dedicaţie explicită : " Lui Eminescu tînăr". În afară de titlu, poetul n-a preluat nimic altceva din această poezie. Scris sub impresia unor lecturi din Bolintineanu şi Alecsandri, poemul eminescian e convenţional, idilic şi contează mai mult ca document pentru istoria literară. La Nichita Stănescu dispare "dalba fecioară", iar "junele frumos" se adresează direct, la persoana întîi, exprimîndu-şi exuberanţa, bucuria de a trăi. Apropierea dintre Eminescu şi Nichita Stănescu constă în aceea că amîndoi reprezintă momente de culme ale poeziei noastre, fiecare realizînd o sinteză artistică a sensibilităţii epocii lor. O sinteză care contemporanilor li s-a înfăţişat ca un moment de ruptură, într-atît de decisivă a fost, în cazul fiecăruia, desprinderea de tradiţie. Nichita Stănescu a schimbat profund "faţa" poeziei contemporane româneşti. Poetul - spune Eugen Simion - "a fost timp de două decenii simbolul superb al poetului tînăr, imaginea triumfătoare a revanşei poeziei. A atras după el o generaţie extraordinară de scriitori şi împreună cu ei a contribuit la renaşterea literaturii noastre în anii 60. Poezia română redescoperă prin el (...) lirismul şi reînvaţă să vorbească la persoana întîi singular.

Nichita Stănescu a inventat un limbaj poetic care este al lui şi care, după experienţa argheziană, este, probabil, descoperirea cea mai importantă în sfera liricii noastre. O limbă îngerească în care cuvintele se leagă între ele după regulile unei gramatici inedite". Deosebirile dintre cei doi poeţi sînt substanţiale, dar tocmai acestea le conferă originalitate: unul definindu-se ca geniu al poeziei noastre clasice, iar celălalt ca geniu al poeziei noastre contemporane.

O primă deosebire e aceea că dacă Eminescu utiliza în mod parcimonios lexicul, simţindu-se răspunzător faţă de fondul lexical, ca un suveran faţă de rezerva de stat a ţării sale, Nichita Stănescu - în acest sens - nu s- a gîndit niciodată la viitor. El îşi îngăduie orice

Scanned with OKEN Scanner

risipă, spre a obține un efect de moment. Desigur, amîndoi schimbă ceva în modul de a folosi limba română, comparativ cu vorbirea uzuală. Însă, dacă la Eminescu se poate vorbi de o reformă de gradul întîi, Nichita Stănescu ajunge la reformă de gradul al doilea sau chiar al treilea. În cazul reformei de gradul întîi, limbajul capătă mai multă intensitate, nu se abate prea mult de la comunicarea obișnuită, însă dă mesajului poetic o mai mare frumusețe și solemnitate, cum ar fi, de pildă, în următoarea strofă din *Luceafărul*: "Din chaos, Doamne - am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos... / Și din repaos m-am născut, / Mi-e sete de repaos". În ceea ce privește reforma de gradul al doilea sau al treilea, mesajul e mai greu de descifrat, cuvintele intră într-un adevărat joc al ielelor: se schimbă categoria gramaticală, apare o nouă sintaxă, substantivele luînd locul verbelor, ca-n strofa: "N-ai să vii și n-ai să morți, / N-ai să șapte între sorți. / N-ai să toamnă, primăvară, / N-ai să iarnă domnișoară..."

În legătură cu poziția față de scriitură și cititori, de asemenea, deosebirile sînt mari. Eminescu a scris pentru posteritate. El privea dincolo de contemporani (pe care- i desconsidera din principiu), spre lumea de mîine, ca spre un far justițiar suprem. De aceea, el își concentrează mesajul în fraze "impersonale", adresîndu-se unui cititor "inactual" și foarte emancipat pe plan intelectual, apt să înțeleagă o poezie elevată.

Instalat puternic și sigur în prezent, Nichita Stănescu scrie pentru contemporanii săi. Convins că toată lumea îl răsfață, el nu cunoaște dramatismul imposibilității de a nu avea cu cine comunica. Chiar dacă poezia lui părea de neînțeles, iar stilul excentric, dacă nu de-a dreptul abracadabrant, el a scris totdeauna ca și cum nu și-ar fi închipuit că cineva nu l-ar putea înțelege. El nu s-a adresat posterității ca un vizionar, dar nici nu și-a legat speranța de a fi recunoscut de vreun cerc de snobi, ca atîția poeți contemporani cu el. A scris sau a improvizat versuri, cu simțămîntul că dăruiește ceva celor din jur, celor din prezentul imediat (Alex Ștefănescu).

În ființa lui Nichita Stănescu- spune Eugen Simion - găsim un amestec ciudat de forțe: "un respect aproape religios pentru poezie și o supunere aproape cinică față de real. Instabil și labil în viața de toate zilele, ușor mitoman, agresat de prieteni racolați din toate mediile intelectuale și disperat cînd nu este agresat, actori de

Scanned with OKEN Scanner

comedie şi personaj de tragedie, deştept şi şmecher pe un fond de inocenţă totală, interesat de relaţiile sociale şi, în acelaşi timp, neştiind şi nevrînd să profite în nici un fel de pe urma lor, poetul lasă impresia că este un spirit care îşi urmăreşte destinul şi se lasă în acelaşi timp cu plăcere manipulat de un destin jucăuş şi haotic (...). O natură imprevizibilă şi necontrolabilă, deschisă şi exaltată în unele clipe, bănuitoare şi <<perfidă>>, uliseană în altele. Voia (...) să placă, să strălucească, să domine în micile grupuri de amici. Verva lui era şerpuitoare, noul-venit era pur şi simplu năucit, poetul lansa formule memorabile, spectacolul era măreţ. Te întrebai, urmărindu-l, cum este posibil să existe în acelaşi spirit un acrobat aşa de abil şi un poet atît de mare şi de profund ?!" Acestea erau "faţa" şi "reversul" spiritului lui Nichita Stănescu printre contemporani.

Eminescu n-a cunoscut niciodată euforia comuniunii de-o clipă cu cititorul. Nu s-a lansat în public; nici nu i-a plăcut să fie adulat. Onestitatea, discreţia i-au stat totdeauna de-a dreapta.

Nichita Stănescu şi Bacovia. Unul din marile noastre modele ale liricii noastre contemporane este - cum menţionam - George Bacovia, căruia Nichita Stănescu îi închină un excepţional eseu în deja amintita *Carte de recitire*: "Dintre poeţii a căror tensiune de comunicare a atins pragul extrem al suportabilităţii emotive, în ordinea poeziei româneşti, Bacovia este primul".

Cu totul simptomatică pentru generaţia lui Nichita Stănescu este aderenţa la Bacovia. În ochii lui Nichita Stănescu, Bacovia este acela care pare a fi împins lirica românească cu o jumătate de pas mai încoace (Ion Rotaru). Bacovia e o mare izbîndă a artei cuvîntului, " reprezintă una dintre cele mai nete victorii ale poeziei noastre" - zice Nichita Stănescu, vorbind ca despre sine însuşi - , pentru că "a sugerat perfecţiunea, rupînd braţele minunatei Venus din Milo" şi, mai ales, pentru că a anulat "destinul malefic prin însăşi reprezentarea lui". "Este Bacovia un monoton?" - se întreabă Nichita Stănescu. " Da - răspunde el -, este un monoton şi, mai mult decît atît, este şi un monocord". Iată o afirmaţie ce s-ar potrivi, *mutatis mutandis*, şi creaţiei poetice stănesciene. Însă "acea disperată monotonie, sugerînd variaţia, acea tristeţe însemnînd jubilările posibile, acea lentă mortificare sugerînd violenţa exuberantă a naşterilor, acel static împingînd aproape cu forţa

Scanned with OKEN Scanner

răsăritul unui soare poetic, în plin miez al nopţii" s-au înscris în durată, au fost însuşite de generaţia lui Nichita Stănescu. Modelul Bacovia transpare în chip elocvent din lirica lui Nichita Stănescu. "De la Bacovia poate veni imaginea <<sonorizării>> lumii înconjurătoare - spune Ion Rotaru, în *Cîntec de iarnă* din volumul *Sensul iubirii*: "Ce limpezi sînt mîinile tale, iarnă! / şi nu trece nimeni / doar sorii albi se rotesc liniştiţi, idolatru / şi gîndul creşte-n cercuri / sonorizînd copacii / cîte doi, / cîte patru". Ecouri din Bacovia, poet al umezelii, al ploii văzute nu ca o bogăţie a pămîntului ci ca lacrimi nesfîrşite ale unei naturi istovite de durere, găsim şi-n poezia *Ploaie în luna lui Marte*, din volumul *O viziune a sentimentelor*: "Plouă infernal, /şi noi ne iubeam prin mansarde. / Prin cerul ferestrei, oval, /norii curgeau în luna lui Marte.///(...) Ploua infernal, ploaie de tot nebunească, / Şi noi ne iubeam prin mansarde./ N-aş mai fi vrut să se sfîrşească / niciodată - acea lună-a lui Marte". De remarcat şi prezenţa leit-motivului, comun poeţilor simbolişti. De asemenea, poemul *Cîntec* (din volumul *Dreptul la timp*), unul dintre "cîntecele" elegiace, încărcate de dramatism, transpunînd liric condiţia de "nenăscut", concretizată în două versuri memorabile ("Tristeţea mea aude nenăscuţii cîini / pe nenăscuţii oameni cum îi latră") aminteşte tot de Bacovia. Însă versurile "Morţii îşi schimbă tot timpul între ei / numele, numerele, unu, doi, trei..."(din acelaşi *Cîntec*) au discrete ecouri din poezia lui Bacovia, *Cuptor*. Trebuie să mai spunem în legătură cu modelul Bacovia că Nichita Stănescu, după propriile sale mărturisiri, a creat cele *11 Elegii* în dialog" cu unele cărţi fundamentale, pe care poetul le recitea în vremea cînd lucra la *Elegii*, şi anume: *Cartea lui Iov, Odiseea, Ghilgameş* şi *Plumb* de Bacovia.

Nichita Stănescu şi Ion Barbu. În ciuda faptului că nu e amintit în *Cartea de recitire*, se pare că autorul *Jocului secund* şi-a pus cel mai pregnant amprenta pe geniul poetic stănescian. Influenţa s-a produs încă din studenţie, după cum mărturiseşte colegul său de clasă, criticul Eugen Simion - ambii elevi ai liceului I. L. Caragiale din Ploieşti: "Lecturile lui - afirmă criticul - sînt, ca ale oricărui spirit tînăr din acei ani (anii obsedantului deceniu) în dublu registru. În amfiteatrul Odobescu asculta prelegeri serioase şi posomorîte despre Gherea şi Neculuţă, acasă citeşte pe Arghezi şi Barbu. Copiase pe un caiet versurile din *Joc secund* şi pe cele mai multe le ştia pe dinafară (...). L-a vizitat odată, mi-a mărturisit, pe

Scanned with OKEN Scanner

marele poet - matematician și întîlnirea n-a fost revelatoare. Ion Barbu (...) ar fi spus, la urmă, cîteva cuvinte convenționale. Tînărul poet era dezamăgit, dar nu-i purta pică modelului său liric".

Să urmărim, în continuare, care sînt "semnele" poeziei stănesciene care probează influența lui Ion Barbu. Acestea sînt: profunzimea gîndirii poetice (poezia lui Nichita Stănescu e una , în esența ei, filosofică, o poezie de idei) și ermetismul ei.

La apariția *Jocului secund*, în 1930, lirica lui Ion Barbu se situa în perimetrul poeziei ermetice. Noul ciclu cuprinde una din cele mai abstracte, mai esențializate poezii. La o asemenea poezie, Ion Barbu ajunge (după propriile-i mărturisiri într-un articol publicat în *Gazeta de matematică și fizică*, nr. 5/1955), luînd drept model ermetismul teoremelor lui Gauss. Acesta își redacta teoremele foarte laconic. "Redactarea - afirmă Ion Barbu - îi lua lui Gauss un timp considerabil prin munca de eliminare a prisosurilor. Astfel, Gauss n-a publicat decît o fracțiune din ceea ce a gîndit de-a lungul vieții întregi. Sigiliul său personal închipuia un pom cu puține roade, iar dedesubt cuvintele: *Pauca sed matura*".

La apariția volumului din 1930, unii critici literari s-au gîndit s-o eticheteze drept obscură, alții însă, care s-au aplecat cu răbdare asupra ei, au calificat-o drept ermetică. Caracterul ermetic al poeziei barbiene îl dă limbajul său cu totul abstract, esențializat. Vocabularul poeziei e unul matematizat. Matematician prin excelență, creator al algebrei axiomatice, Ion Barbu aduce în aria limbajului poetic limbajul cu totul abstract și simbolic al matematicii. În poeziile ce compun ciclul ermetic, cuvintele își pierd din semnificația lor primară, devenind semne ale unor abstracțiuni, ale unor idei pe care numai o minte cu totul elevată le poate descifra. Ion Barbu nu mai uzitează de imagini concrete, ci creează o poezie figurativă. El folosește un "al doilea joc", operînd cu imagini ridicate deasupra concretului, în zona ideilor, acolo unde, pentru înțelegera mesajului poetic se impune fuziunea dintre subiectul cunoscător și obiectul cunoașterii, aceasta presupunînd- în termeni blagieni - puterea de trăire prin iubire.

Cel care a dat lămuririle cele mai pertinente vis à vis de poezia lui Ion Barbu a fost Tudor Vianu - întîiul său comentator - , care a demonstrat că poetul nu este unul obscur, ci unul ermetic. Poetul obscur nu comunică nimic, iar poezia sa e goală de conținut. Poetul ermetic are o poezie al cărei conținut este extrem de elevat,

Scanned with OKEN Scanner

asemănîndu-se cu o cameră încuiată cu nouăzeci şi nouă de lacăte. Numai cel care găseşte cheia potrivită pentru toate lacătele poate pătrunde acolo. Pătrunzînd pe tărîmul poeziei ermetice, te afli în lumea transcendentă a ideilor, pe acea culme, în acel loc "frumos şi luminos", unde poezia fuzionează cu geometria. Poezia "Jocului secund" te ridică din lumea frumosului contingent, în lumea frumosului abstract. Spiritele elevate, doar ele, au capacitatea de a trăi emoţii intelectuale, situate în al doilea plan al existenţei, în lumea rece a ideilor pure.

Relevînd ideea celor două planuri ale existenţei şi, implicit, ideea celor două " jocuri" ale artei poetice, distinsul profesor universitar, Mircea Eliade spunea :"Natura, care pune invizibilului masca vizibilului este o aparenţă corectată de o transparenţă". Din aceste considerente, poezia lui Nichita Stănescu, ca şi cea a "modelului"său, Ion Barbu, este una a transparenţei, a esenţelor, a "numelui".

Volumul *Joc secund* se deschide cu poezia *Din ceas dedus...*, adevărată *ars poetica* barbiană. În concepţia poetului, arta e sublimare a realităţii, o ridicare a obiectelor lumii sensibile, prin intermediul imaginilor artistice, în lumea ideilor. Arta are menirea să ridice prin transfigurare obiectele ce aparţin contingentului în zona transcendentă a ideilor, din care acestea au coborît, materializîndu-se în obiecte sensibile. În formularea ideilor sale despre artă, Ion Barbu a fost influenţat de Platon. Pentru filosoful grec, lumea reală e o copie imperfectă a unor prototipuri, a lumii eterne a ideilor, existente în afara lumii sensibile. Prin urmare, arta e o copie ("mimesis") a lucrurilor sensibile. Dar, cum lucrurile sensibile sînt o copie a ideilor eterne, înseamnă că arta e o copie a unor copii, o imitaţie a unor imitaţii. Arta ar fi deci o răsfrîngere la puterea a doua a realităţii. Totuşi, între concepţia artistică a lui Ion Barbu şi cea a lui Platon există o deosebire substanţială. Dacă pentru Platon această răsfrîngere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală, de lumea transcendentă a ideilor, la Ion Barbu arta are menirea de a sublima realitatea sensibilă, apropiind-o de realitatea ideală. Cu alte cuvinte, la Platon, arta e o îndepărtare de lumea esenţelor, de lumea ideilor, pe cînd la Ion Barbu, arta înseamnă depărtare de lumea sensibilă şi apropierea de lumea ideilor.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cum se explică totuşi caracterul abscons al poeziei moderne, voinţa de obscuritate, manifestată sub diferite forme de la Rimbaud la Henri Michaux, de la Mallarmé la Ion Barbu şi Nichita Stănescu? Există trei direcţii pe care poezia modernă - privită doar sub semnul voinţei de obscuritate, le pune în evidenţă. Aceste "direcţii" nu sînt deloc exclusive între ele şi nu sînt nicidecum echivalente ca natură:

1.*Poezia "anti-poesis"-ului* - care procedează prin eliminarea datelor imediate ale conştiinţei; e antiraţională, discursul poetic fiind ireductibil la raţiune; e împotriva ordinei (afectelor, cuvîntului, retoricii): supusă atracţiei neantului, preferă haosul, realului dat; poeticul se constituie ca limbaj autonom sau non limbaj; oferă pseudomistere laice ori parodierea misterelor desacralizate; tinde spre suprimarea eului şi înlocuirea lui cu unul artificial; manifestă predilecţie spre arhaic ; e poezie ca revoltă, înainte de toate, împotriva poeziei însăşi; e anti-poezie. Refuză deopotrivă ezoteria şi exoteria.

2.*Poezia ermetică* procedează prin încifrarea datelor imediate ale conştiinţei; e iraţională, deşi discursul poetic e reductibil la raţiune, dar numai prin depoetizarea sa; e pentru o ordine riguroasă, chiar conformistă (a afectelor, cuvîntului, retoricii); e supusă atracţiei absolutului sau unei transcendenţe abstracte; manifestă predilecţie pentru matematizarea sau abstractizarea realului; poeticul se constituie ca limbaj absolut; se oferă ca mister total, actul poetic fiind asimilabil unui act magic, unei hierofanii; tinde spre un monopol al eului absolut şi,în subsidiar, spre un narcisism al eului poetic; misterul poetic presupune o iniţiere, poezia fiind ezoterică.

3.*Poezia hermeneutică* recurge la descifrarea datelor imediate ale conştiinţei; indică o propensiune spre raţional, discursul poetic fiind o revelare a unei psihologii abisale; ea creează o ordine nouă nonconformistă (a afectelor, cuvîntului, retorici); e supusă atracţiei organicului; priveşte realul sub specia cosmogoniei sau antropogoniei; poeticul se constituie ca limbă- cheie, instrument de explorare; tinde spre revelarea misterului, misterele fiind prezente ca "revelanda"(de revelat) sau ca "revelata" (revelate); e o poezie exploratoare. Fie ezoterică sau exoterică, ea oferă posibilitatea unei soteriologii poetice, poezia propunîndu-se adeseori ca o doctrină mîntuitoare (Apud N. Balotă).

Scanned with OKEN Scanner

Păstrîndu-şi identitatea, poezia lui Ion Barbu (poetul "model") şi cea a lui Nichita Stănescu (poetul "modelat") se aseamănă prin:

- " planul sublim metafizic"(Eugen Simion) al gîndirii poetice: cuvîntul, lepădat de sensurile lui adiacente, abstractizîndu-se, urcă spre izvoare, în căutarea sensurilor primordiale, spre misterul creaţiei;
- densitatea lirică;
- interiorizarea puternică;
- simbolurile poetice abstracte;
- caracterul criptic, abscons, ermetic al limbajului poetic.

Nichita Stănescu şi Tudor Arghezi. "Cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace", cum îl consideră Mihail Ralea - Tudor Arghezi producînd o revoluţie în arta scrisului românesc, şi-a pus puternic amprenta atît de generaţia interbelică, dar şi pe cea contemporană. Vorbind de influenţa produsă de scriitura argheziană asupra generaţiei sale, Geo Bogza, cu prilejul sărbătoririi a 80 de ani de viaţă a maestrului, în sala Ateneului, spunea în *Omagiul* său: "Tudor Arghezi a pus pecetea unei alte vorbiri şi, implicit, a unei alte gîndiri, pe generaţia mea. Zi de zi, în atelierul *Biletelor de papagal* se auzea nicovala; marele meşter bătea cuvintele pe o parte şi pe alta, bine încălzite la flacăra geniului său, ca pe bucăţi de fier, de tuci şi de oţel, dîndu-le sunete noi, iar în jur, cu ochii mari şi inimi entuziaste se grămădeau ucenicii". Marcînd puternic generaţia lui Geo Bogza, lecţia de poezie oferită de Arghezi a înrîurit în egală măsură şi generaţia poeţilor afirmaţi după Eliberare..

Cum era şi firesc, Nichita Stănescu- reprezentantul cel mai autentic al liricii noastre contemporane- nu putea rămîne opac la influenţa benefică a maestrului. Astfel, verbul crud, pitoresc, argotic, "scandalul" lingvistic, împrumutat de Arghezi din lumea subsolului social, din limbajul mahalalelor, şi prezent cu precădere în volumul *Flori de mucigai*, dar şi în faimoasele *Blesteme*, se infiltrează şi în poezia stănesciană, avînd însă, ca şi la Arghezi, funcţie estetică. De asemenea, duioşia exprimată printr-un fel de injurii alintătoare inspirate din codul afectiv folosit de locuitorii de la periferia oraşelor e prezentă şi la Nichita Stănescu. Deosebirea rezidă în faptul că la autorul *Necuvintelor*, acest estetism rece este mult atenuat, lăsînd locul unui fior existenţial:

Scanned with OKEN Scanner

" A venit îngerul şi mi-a zis:/ - Eşti un porc de cîine, / o jigodie şi un rît./ Pute iarba sub umbra ta":(*Al meu suflet, Psyhee*). Valorificarea limbajului picant al mahalalei este şi mai evidentă în poemul *Strigături*:"Ce-ai de gînd cu tine, fă, / subţire şi galbină, / prună mult şi paltină, / icoane şi datină?/ Vrei să fii tu rază, tu, / groasă cum e mugetu, / bătrînă ca taică-tu, / şchioapă. / roabă, / slabă?../ Ca şi geana maică-tii, / ca şi i dintr-un a fi? / Ce ai de gînd cu tine, fă, / măduvă / de văduvă?.../ Inimă de viperă, / vrei să fii, tu, liberă?.

Ideea cuvîntului-joc, ca şi ideea de poezie-joc pe care se fundamentează gîndirea artistică şi întreaga poetică stănesciană îşi află sorgintea tot în creaţia arghezianâ.

Discutînd problema poeziei-joc, a cuvîntului-joc la Tudor Arghezi, Nicolae Balotă e de părere că în metaforica arghezianâ a sufletului, orice suflet e o carte. "Fiecare ins are Sfînta lui Scriptură şi Apocalipsul lui deosebit". (*Comorile*). Harul circulă sub chipurile literei, cuvîntului şi ale cărţii şi totul este consacrat prin el. Cele două inscripţii dedicate Cărţii (*Ex libris* şi *Inscripţie pe Biblie*) sînt încununări apoteotice ale Verbului întrupat în scris, în carte. Gingăşia cu care acest mister în sine gingaş e tratat în versurile acestor poezii trădează înfiorarea cultică. Dar tocmai în locurile unde se aduc supreme elogii Cărţii sacre ("Şi paginile tale, adevăr, / S-au tipărit cu litera cea sfîntă" (*Ex libris*) misterul este sfîşiat de o mînă voit sacrilegă, şi sacralitatea verbului e repudiată. Cartea nu revelează nimic: "Dar jertfa lui zadarnică se pare, / Pe cît e ghiersul cărţii de frumos. / Carte iubită, fără de folos,/ Tu nu răspunzi la nici o întrebare"(*Ex libris*). Cuvîntul este o deşertăciune; în locul sacrului el ascunde neantul:"Sfărîmă Cuvîntul: cuvintele-s goale" (*Inscripţie pe Biblie*). Misterul, străpuns cu brutalitate, naşte comedia vorbirii. Harul fiind obturat sau abolit, rămîne jocul. Dincolo de grava relaţie cultică cu Verbul, se deschide posibilitatea unei relaţii ludice cu cuvintele. Acestea nu mai sînt în noua lor ipostază "miracole", vase ale harului, ci simple jucării, care nu-şi pierd, totuşi, puterea, materialitatea.

Apetenţa aceasta artistică de materialitate, Arghezi şi-a afirmat-o adesea. În *Scrisoare cu tibişirul*, poetul e destul de explicit în sensul acesta, cînd spune: "Vocabularul e harta prescurtată şi esenţială a naturii. Şi omul poate crea din cuvinte, din simboluri toată natura din nou, creată din materiale în spaţiu şi

o poate schimba... Un cuvînt cîntăreşte un miligram, şi alt cuvînt poate cîntări greutatea muntelui(...) Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele. Într-un cuvînt se face ziuă şi alte cuvinte amurgesc. Cuvintele scapără ca pietrele sau sînt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespile sau te liniştesc ca răcoarea, te otrăvesc ca bureţii sau te adapă ca roua trandafirie. Chimia aplicată la culori (...) este o copilărie comparativ cu magiile foarte vechi, pe care le realizează cuvintele". Evidenţiind valoarea cuvintelor în text, Arghezi continuă: "Toate cuvintele lăsate în voia singurătăţii lor sînt ca nişte timbre uscate şi nu pot evoca peste înconjurul îngust, nimic (...) Prin cuvinte trec lămpile cu raze divergente ale talentului de a le reconstitui. Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte, de catapetezme, de turle şi sarcofagii de cuvinte. Cuvîntul construit poate să aibă gust şi mireasmă, poate oglindi în interiorul lui profunzimi imense pe o singură latură lustruită; el dă impresii de pipăit aspru sau catifelat, după cum sapă-n lespezi sau se strecoară prin frunze". (Apud Ov. S. Crohmălniceanu).

Luînd ca modalitate de expresie jocul, reprezentîndu-şi creaţia ca un joc, se pune întrebarea dacă aceasta ar putea fi o pledoarie pentru arta înţeleasă ca joc gratuit? Nicidecum! Pentru copil, jocul e o necesitate vitală. O necesitate rămîne şi pentru omul matur, cu condiţia să-şi fi păstrat sufletul ingenuu. Însă preferinţele acestuia visează jocurile mai rafinate. Ceea ce e jocul pentru copil, pentru adult ar fi contemplare, interpretarea sau producerea operei de artă. Dacă jocul copilului reproduce, schematic şi naiv, activităţile oamenilor maturi, arta -"joc" superior-reface cu mijloace proprii imaginea vieţii, exercitînd totodată o influenţă asupra existenţei umane. În *Hore*, mimînd a-şi însuşi accepţia filistină a jocului (inclusiv a creaţiei artistice), prezentîndu-l ca pe o activitate inutilă, ridicolă, Arghezi insinuează ideea că tocmai prin absurditatea lui, jocul - ce simbolizează aici activitatea spiritului-e cea mai nobilă dintre îndeletniciri.

Pledînd pentru necesitatea şi frumuseţea poeziei-joc, Arghezi mărturiseşte într-o *ars poetica* din 1927, - explicînd totodată raţiunea care l-a îndemnat să se-apuce de scris: "Toată viaţa am avut idealul să fac o fabrică de jucării şi, lipsindu-mi instalaţiile, m-am jucat ce ceea ce era mai ieftin şi mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabond al cuvintelor date. Am căutat

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte care sar şi fraze care umblă de-sine-stătătoare(...) M-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări(...) Cîteodată, şi destul de des, am schimbat resorturile într-adins, ca să văd cum sar ele strîmbe (...) Am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie: le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată şi le-am infectat pe unele complect; şi cum de la ele la azur e o distanţă directă, o corespondenţă, am făcut pe cale artificială şi cuvinte oglinditoare sau străvezii şi am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant. Mai pe scurt, m-a posedat intenţia de-a împrumuta vorbelor însuşiri materiale, aşa încît unele să fie pipăibile, dure sau muşculate şi cu păr de animal (...).Mi-am făcut socoteli să vîr într-o pagină de versuri, ca într-o colivie cu sîrmele paralele, lucruri şi vieţuitoare, care trebuie să se bată unele cu altele, să se extermine şi să se întovărăşească, la cîte un ceas de universală hodină(...) N-am făcut nimic, m-am jucat".

Lecţia poeziei-joc a lui Tudor Arghezi, lecţie cu tradiţii îndelungate, de la zicerile folclorice, pînă la Anton Pann, iar în epoca mai nouă mişcarea avangardistă ori Ion Barbu, a influenţat puternic poezia contemporană, influenţa fiind evidentă mai ales în lirica lui Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu. Printre aceştia -conchide Ion Pop - Nichita Stănescu pare a fi poetul cu universul cel mai puternic structurat pe relaţia joc-poezie.

Dacă în volumul său de debut - *Sensul iubirii* - jocul e prezent mai mult ca obiect al evocării nostalgice a copilăriei (în *Mister de băieţi*) sau ca expresie a unui deficit de interpretare a realităţii tragice, sugerînd inaccesibilitatea dramei războiului din perspectivă infantilă (ca în *Joc de avioane*), pe măsură ce investigaţia noastră vizează şi alte volume ale liricii poetului, accepţiunile sale se multiplică şi se nuanţează, angajînd însăşi structura comunicării lirice. În esenţă, ca la Tudor Arghezi, jocul poetic îşi are şi-n poezia lui Nichita Stănescu punctul de plecare într-o "conştiinţă demiurgică". Jocul cunoaşte o mare extindere în volumele *Laus Ptolemaei*, *Necuvintele*, *În dulcele stil clasic*.

În *Laus Ptolemaei*, jocul intervine ca expresie a descătuşării de convenţional, de adevărurile îndelung acceptate şi devenite banal-inexpresive, formă a libertăţii depline pe care eul poetic e îndreptăţit să şi-o asume în faţa realului. În plan ideatic jocul

Scanned with OKEN Scanner

capătă accepţiunea de criză a atitudinii static-contemplative, impunîndu-se ca factor dinamic în relaţia subiect-cosmos. El se integrează astfel organic în ansamblul "sistemului" poetic al lui Nichita Stănescu construit tocmai pe direcţia implicării cosmice a eului creator. Prelecţiunea lui Ptoţomeu în faţa poetului discipol e un fel de joc, o mică scenă de solemnitate afectată, nu lipsită de umor, de un foarte fin iz parodistic, ce nu afectează însă "complicitatea" autorului, acordul său ultim: "Ptolemeu mi-a zis:/ - Două sînt felurile lumii de a fi: / starea belşugului de timp la îndemînă, /adică starea contemplării, / şi starea lipsei de timp, adică / starea crizei.// După aceea a tăcut.// Am căutat hîrtiile şi am scris: / - Contemplaţia, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine, / criza de timp, adică / starea firii care din oboseală, / rămîne-mbrăcată în vechea sa haină, / în scutecele naşterii sale". A se observa voita stîngăcie a interpretării, utilizarea cu efect estetic a limbajului familiar - în ultimă instanţă aerul de joc infantil a întregii construcţii.

Poezia *Cîntec în doi* (volumul *Necuvintele*) ilustrează perfect acordul de a se "copilări" al poetului, renunţîndu-se la gravitatea rigidă a meditaţiei, spre a se lăsa în voia fluentei lumi a jocului, angajare în dinamica unei existenţe-spectacol:"Noi nu vrem să fim geniali, / noi vrem să fim trimbulinzi, / legaţi cu o tremurată culoare / în faţă , la volan, de oglinzi / mereu balansînd spre-un adînc / şi el mereu în mutare".

Altă poezie, *Rîsu ´plînsu´*, din acelaşi volum, pune în evidenţă - prin acelaşi joc-caracterul arbitrar al metamorfozelor universale, dînd sentimentul haosului, încît rîsul eliberator - candoarea angajării în jocul lumilor - se însoţeşte inevitabil cu plînsul, cu tristeţea limitelor imaginaţiei creatoare: "Ah, rîsu´ plînsu´ / mă bufneşte cînd spun / secundei vechi putrezind / în secunda de-acum. //Ah, rîsu´ plînsu´ / în ochiul lucrurilor reci / şi-n dintele lor mușcător, ca şi sceptrul / neinventaţilor regi".

Ultima treaptă a apropierii poeziei de joc ne orientează spre definiţia actului poetic. Condiţia de *homo ludens* a poetului se evidenţiază şi la Nichita Stănescu în măsura în care însăşi modelarea limbajului poetic în imagini nu este nimic altceva decît un joc, poezia căpătînd-ca la Arghezi -accepţia de "cuvinte potrivite".

Scanned with OKEN Scanner

În vol. *Oul și sfera* există cîteva poeme realizate pe sugestia unei anume autonomii a cuvintelor, în texte ce au alură de descîntec sau strigătură, cum ar fi, de pildă, *Frunză verde de albastru*;"Şi-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, / şi-am zis pară de un măr, / minciună de adevăr, / şi-am zis pasăre de peşte, / descleştare de ce creşte (...) Frunză verde de albastru, / mă doare un cal măiastru, (...) Şi-am zis aripă cu pene / ca să zbor cu ea prin vreme, / şi-am zis măr ca să zic sîmburi, / şi-am zis pom ca să zic sîmburi, / şi-am zis nord ca să zic suduri, / şi dulceaţă ca să sudui, / şi-am zis inimă la piatră / şi cîntec la tot ce latră, / şi potcoavă la octavă, / şi uscată la jilavă, / tot le-am potrivit pe dos / pe un fluieraş de os, / din osul de la picior / care- cîntă cu fior, / şi din osul de la mînă, / fluierînd o săptămînă, / din osul de la arcadă/ recea lumii acoladă/ peste două oase mari/ unde stau ochii polari".

Sensul unor asemenea jocuri verbale este-cum se poate observa-derivat din ideea mai cuprinzătoare a omiprezenţei demiurgice a poetului, căreia Nichita Stănescu îi dă o dezvoltare încă neîntîlnită în poezia noastră, împinsă uneori pînă la absurd, pînă la anti-poezie, ca-n această creaţie intitulată *A se fi*: "Eşti ?/ -Mă sunt:/ A se fi, sufletul / îmi pare se fiind./ A fi e fără suflet.". Ori în altă creaţie, tot atît de teribilistă, cum este *Iarna sîngelui*: "Ningea în sus între nori /.cu fulgi roşii plutitori / Uneori, neuneori, / De sărbători./ Era o îndepărtare, / O ningere pe cerul cel roşu şi mare, / Palid copilul de sărbători, /surîdea uneori, alteori, / Sau plîngea în timp ce mergea, / Semn că ninsoarea albea./ Uneori, neuneori, / Alteori, nealteori". În asemenea - să le spunem - creaţii, Nichita Stănescu adoptă o poziţie disjunctivă faţă de Etalonul de aur cum îl alintă el pe Tudor Arghezi în *Cartea de recitire*, preluînd mai degrabă o experienţă avangardistă. Nu s-a remarcat pînă acum faptul că în ultimii ani ai vieţii, Nichita Stănescu- cel puţin în poeziile risipite în periodicele vremii, şi în special cele din săptămînalul *Flacăra*, unde avea o rubrică a lui, *Noua frontieră a sufletului uman* - se pare că încerca o revenire la experienţa avangardistă, de la începutul carierei sale literare. Din păcate însă moartea a curmat subit această experienţă , spre a vedea desfăşurarea acestei acolade lirice apărută în creaţia stănesciană.

Joc al genezelor, poezia propune un cuvînt tentat în permanenţă să se întoarcă spre condiţia sa primară, riscînd chiar dezagregarea, ca-n poemul *Ce este viaţa? Cînd începe şi-ncotro se*

Scanned with OKEN Scanner

Îndreaptă? (din vol. *Necuvintele*): "În toate părţile deodată, zice / cel fără părţi./ Într-o singură parte, zise / partea.// Ce este?/Cum ,ce este? / Este, pur şi simplu. / Adică E, adică S , adică T, adică E.// Primul E mai vechi decît ultimul E/ Atît." Poezia aceasta, care-l fragmentează pe ESTE aminteşte de *Intermezzo nr. 1* din NU al lui Mircea Eliade: "Deschid gura :"a", şi mă mir, "ris" şi-mi vine să rîd, "to" şi pufnesc în rîs, "te" şi casc ochii şi pe urmă, fiindcă aş vrea eu:"les". Şi a ieşit A-ris-to-te-les.

Că poezia lui Tudor Arghezi a exercitat o influenţă covîrşitoare asupra generaţiei lui Nichita Stănescu, o dovedeşte elogiul pe care autorul *Necuvintelor* i-l aduce în *Cartea de recitire*: "Cu Tudor Arghezi avem o lecţie scrisă pînă la capăt, de valoare estetică. Universul poeziei lui, infinit variat şi de o rară maleabilitate a expresiei, egal cu sine însuşi şi aproape elucidînd toate fenomenologia pe care şi-o propune, îl asemui cu universul newtonian desăvîrşit la nivelul planetei şi la care nu se mai poate adăugi nimic, în funcţie de ceea ce el şi-a propus să fie. El este etalonul de aur, el este metrul de platină, el este secunda măsurată de ceasurile cu quarţ. Pe aici se trece, aici se dă examenul, de aici se pleacă mai departe".

Dîndu-şi examenul la Universitatea *Cuvintelor potrivite*, Nichita Stănescu a devenit El - liderul generaţiei sale, îngerul blond al literaturii române, cu ochii nenumiţi de albaştri!

Scanned with OKEN Scanner

PARADOXUL ŞI ABSURDUL ÎN OPERA LUI CREANGĂ

Toţi exegeţii lui Creangă au adus mai mult sau mai puţin în discuţie umorul, sursele lui de sorginte populară. Facem precizarea că umorul scriitorului moldovean ia, de cele mai multe ori, forma unui *comic al absurdului şi paradoxului*, detectabil atît în opera de căpătîi,*Amintiri din copilărie*, cît şi în poveşti şi povestiri. Cele două categorii trimit la "originalul << absurd >> folcloric românesc". Există un *absurd al limbajului*, unul *al situaţiei* , şi în fine, unul *al imaginii*. Primul tip apare în faimoasele expresii populare, întîlnite mai la tot pasul, ca de pildă :"- Om bun, *mînca-te-ar cîinii să te mănînce !* (s.n.) sau "D-apoi calului meu de pe atunci, cine ştie unde i-or fi putrezind ciolanele ! Că doar nu era să trăiască un veac de om . Cine ţi-a vîrît în cap şi una ca aceasta, acela încă-i unul ... Ori, vorba ceea : Pesemne *umbli după cai morţi să le iei potcoavele* " (s.n.). Prin aceste vorbe, bătrînul crai nu intenţionează să-şi descurajeze fiul în întreprinderea sa şi nici nu vrea să-l refuze, dar încearcă să-l facă să înţeleagă că solicitarea sa e fantezistă, chiar absurdă : un cal nu poate trăi cît o viaţă de om, şi chiar de s-ar întîmpla aşa ceva, apoi acela nu mai are vigoarea unuia tînăr, mai ales că va trebui să străbată o cale atît de lungă, pînă la Verde împărat.

De la un capăt la altul al *Amintirilor*... găsim situaţii paradoxale care, de cele mai multe ori sînt şi absurde. Dorinţa Smarandei de a-l vedea pe Nică *om cu carte*, dorinţă pe care soţul o consideră o ambiţie dusă pînă la limita prostiei, i se răspunde în pilde practice :"Dac-ar fi să lase toţi învăţaţi, după cum socoti tu, n-ar mai avea cine să tragă ciubotele. N-ai auzit că unul s-a dus odată bou la Paris, unde a fi acolo, şi-a venit vacă?" Indiscutabil, bărbatul are un umor fin, ironizîndu-şi femeia pentru pretenţiile

Scanned with OKEN Scanner

sale. Ea este totuşi bine intenţionată : vrea ca fiul ei preferat să se numere printre intelectuali. Însă dorinţa aceasta, lui Ştefan a Petrei i se pare a fi utopică. De aceea, prin replica sa, încearcă să prevină o situaţie care ar putea deveni absurdă.

Faimoasele bucăţi *La Broşteni, La cireşe, Pupăza din tei* şi *La scăldat* au, pe lîngă binecunoscutele scene comice, şi secvenţe în care autorul uzitează fie de paradox, fie de absurd, de un puternic efect comic, tocmai spre a reliefa cu ajutorul acestora scenele respective.Bunăoară, cînd se molipseşte de rîie de la caprele Irinucăi, în ciuda tratamentului empiric aplicat, şcolarul năzdrăvan nu reuşeşte să scape de "pacoste":... ne ungeam cu leşie, şedeam afară la soare cu pielea goală pînă se usca cenuşa pe noi apoi ne băgam în Bistriţa de ne scăldam (...) dar nici de rîie n-am scăpat". În cea de-a doua *sceneţă* , furtul cireşelor este anticipat prin paradox :"... ies din casă în chip că mă duc la scăldat, mă supuresc pe unde pot şi cînd colo, mă trezesc în cireşul femeii...". În *Pupăza din tei*, absurdul evidenţiază punctul culminant al scandalului iscat de Nică la iarmaroc : "... nu cumva ai pofti să-mi iei viţica pentru un cuc armenesc ?" - îl întreabă moşneagul pe micuţul agresor. Este aici un *absurd ipotetic*, care anticipează totodată posibila corecţie pe care tatăl i-ar putea-o aplica micului "negustor". Scena aceasta, prin absurdul ei este, deopotrivă,*comic-grotescă*, pentru că ne aflăm în faţa unui posibil schimb de *mărfuri*, în maniera lui Dănilă Prepeleac, dar şi *tragică*, dacă ne gîndim la eventuala chelfăneală pe care avea s-o primească Nică pentru modul său "ingenios" (dar în acelaşi timp periculos, în sensul că vrea să vîndă o *marfă* interzisă de legile nescrise ale tîrgului) de a face comerţ. Într-o scenă cum e cea a scăldatului, absolut verosimilă, paradoxul e dozat cu grijă. La început, el traduce pofta nestăvilită a copilului de a se scălda, cu toate că fusese rugat de mamă să-i dea o mînă de ajutor : "Dar cînd auzeam de legănat copilul, nu ştiu cum îmi venea, căci tocmai pe mine căzuse păcatul să fiu mai mare. Însă ce era să faci, cînd te roagă mama ? Dar în ziua aceea, în care mă rugase ea, era un senin pe ceriu şi aşa de frumos şi de cald afară, că-ţi venea să te scalzi pe uscat ca găinile". Remarcăm aici *interdicţia voalată* la care mama recurge. În finalul scenei, se face apel tot la paradox, ca o soluţie de ieşire din impas : copilul e gata să recurgă la un compromis, oricît de dezavantajos ar fi el, numai să i se dea să mănînce : "Mamă, bate-mă, ucide-mă, spînzură-mă,

Scanned with OKEN Scanner

fă ce ştii tu cu mine; numai dă-mi ceva de mîncare, că mor de foame". Umorul vine din acceptarea unor pedepse radicale, în fond absurde.

Comicul gîlgîitor care transpare din lumea bisericească, de care Creangă se apropie în *Amintiri* ..., este rodul aceloraşi procedee mai sus amintite. În casa părinţilor povestitorului, mama - femeie religioasă - este revoltată de faptul că nici unul dintre copii n-are pic de respect faţă de cele sfinte : "Cînd începe a toca la biserică, Zahei al tău cel cuminte - se plînge Smaranda soţului - fuga şi el afară şi începe a toca în stative, de pîrîie păreţii şi duduie fereştile. Iar stropşitul de Ion, cu talanca de la oi, cu cleştele şi cu vătraiul, face o hodorogeală şi un tărăboi, de-ţi ie auzul; apoi îşi pun o ţoală în spate şi cîte un coif de hîrtie în cap şi cîntă <<aliluia şi Doamne miluieşte, popa prinde peşte>>, de te scot din casă. Şi asta în toate zilele de cîte două-trei ori, de-ţi vine cîteodată să-i coseşti în bătaie, dac-ai sta să te potriveşti lor". Normal ar fi fost ca tatăl să pedepsească într-un fel sau altul pe cei doi mici "slujitori ai bisericii".Paradoxal însă, pe un ton cît se poate de serios, el le ia apărarea. Argumentul pe care îl aduce în sprijinul lor pare logic, însă omul răstoarnă aparenţa, prin introducerea absurdului în silogistica sa : "-... Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s-a dus vestea; încaltea ţi-au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău, măcar că-ţi intră biserica în casă, de departe ce-i ...".

Există în *Amintiri* ... cîteva figuri de slujitori ai bisericii, a căror jovialitate se reţine tocmai din situaţii paradoxale sau absurde, pe care aceştia le creează mai mult sau mai puţin involuntar. Majoritatea unor asemenea situaţii pot fi detaşate ca anecdote :"Odată chemînd epitropul unei biserici mai sărăcuţe pe părintele Duhu să slujească la hram, sfinţia sa ş-a atîrnat la piept o cruce mare de lemn, legată cu sfoară de cînepă, zicînd : <<Iartă-mă, Doamne, că te-am spînzurat cu aţă, neavînd lanţ de aur, nici de argint, cu care te spînzură mai marii mei arhierei >>".

Să vedem în continuare ce rol au paradoxul şi absurdul în poveşti şi povestiri. În *Moş Ion Roată şi Unirea*, demagogia tînărului boier care se străduie să-i facă pe ţărani, în frunte cu bătrînul Ion Roată, să priceapă care este importanţa Unirii "de la vlădică pînă la opincă" este dezvăluită prin intermediul paradoxului. Bătrînul ţăran îşi dă seama că la tînărul boier există o

Scanned with OKEN Scanner

neconcordanţă flagrantă între vorbe şi faptă :"- Ba eu unul, să iertaţi dumneavoastră, cucoane, încă tot n-am înţeles (...) Dumneavoastră, ca fiecare boier, numai ne-aţi poruncit să aducem bolovanul, dar n-aţi pus umărul împreună cu noi la adus, cum spuneaţi dinioară, că de acum toţi au să ieie parte la sarcini de la vlădică pînă la opincă. Bine ar fi, dac-ar fi aşa, cucoane, căci la război înapoi şi la pomană năvală, parcă nu prea vine la socoteală...". Ceea ce frapează în privinţa "discursului" bătrînului Roată e logica riguroasă a argumentaţiei, aceasta fiind un paradox, care contrazice afirmaţia că n-ar fi înţeles "cum devine cu Unirea". Păgubaşul din *Cinci pîni*, ajuns în faţa judecătorului, paradoxal este tot el păgubit :"Eu am venit înaintea judecăţii să capăt dreptate şi văd că dumneata, care ştii legile, mai rău mă afunzi". Pentru cititor, finalul este comic, dar pentru cel în cauză, situaţia nu e de loc fericită : "Cel cu două pîni (...) înapoieşte un leu tovarăşului său, cam cu părere de rău, şi pleacă ruşinat". În *Capra cu trei iezi*, nesesizarea paradoxului de către iezii mai mari atrage după sine sfîrşitul lor tragic. Singurul care îşi dă seama de acest paradox (deşi textul reprodus de lup se aseamănă cu cel al caprei, totuşi glasul nu e acelaşi) este iedul cel mic : "Asta nu-i mămuca. Eu o cunosc de pe glas : glasul ei nu-i aşa de gros şi răguşit, ci-i mai subţire şi mai frumos !". *Punguţa cu doi bani* excelează în situaţii absurde : de la bătaia nemiloasă pe care moşneagul o aplică sărmanului cocoş, spre a se oua, apoi peripeţiile prin care trece nefericitul pintenat, sperînd de fiecare dată să i se facă dreptate, pînă la schingiuirea nevinovatei găini de către baba hapsînă, dornică să se căpătuiască. *Prostia omenească şi Povestea unui om leneş* sînt tipice pentru absurdul situaţiilor înfăţişate. Aici, absurdul atinge paroxismul. Gospodarul din prima bucată dobîndeşte, în chip paradoxal, "o doză de optimism, dintr-o experienţă în fond pesimistă : el constată că nevasta şi soacra lui sînt doar mai puţin proaste decît alţii "[1].

Gestul omului de a-şi lua lumea în cap apare ca o reacţie firească la vederea unei scene nu numai comice, dar mai ales absurde. Prostia celor două femei nu numai că-l întristează, dar îl şi revoltă. El se va întoarce acasă, împăcat cu gîndul că după cele văzute, se poate acomoda totuşi cu o situaţie fie ea şi absurdă,

[1] Mihai Gafiţa, *Studii de istorie literară*, Ed. Eminescu, 1979, p. 350.

Scanned with OKEN Scanner

generată fiind de frică şi groază. În cea de-a doua bucată, absurdul nu mai are nevoie de raportări la alte persoane, pentru că e conceput la modul superlativ : "Cică era odată într-un sat un om grozav de leneş; de leneş ce era, nici îmbucătura din gură nu ş-o mesteca". Omul acesta, a cărui voinţă e paralizată, e pe cale de a se lecui de o *boală* nemaiîntîlnită şi sătenii porniţi să-l ducă la spînzurătoare sînt gata să-l ierte, numai să-şi moaie singur posmagii oferiţi de o femeie mărinimoasă. Însă lenea e cronică: *bolnavul* preferă pedeapsa, refuzînd să iasă din inerţia sa absurdă. *Dănilă Prepeleac* ilustrează ideea că în materie de comerţ, cînd prostia alunecă pe panta absurdului, aceasta poate duce la situaţii catastrofice. La început, intenţia personajului (de a vinde perechea de boi şi a cumpăra alţii mai mici şi mai ieftini, iar cu restul de bani să găsească şi un car de vînzare) este perfect îndreptăţită : nu va mai apela la împrumutul fratelui. De la primul schimb (ca şi în *Amintiri* ..., se practică trocul), îşi face loc absurdul : Dănilă dă boii pe un car ce "merge singur". Şi tot aşa, pînă s-alege cu o pungă goală. Şi aici, ca şi în *Prostia omenească*, e vorba de un *absurd prin comparaţie*. Culmea e că de fiecare dată, la fiecare schimb, Dănilă are impresia că a ieşit în cîştig, păcălind muşteriul; el nu realizează paradoxul : "Taci, că-i cu buche, l-am potcovit bine ...". Prostia eroului va merge pînă într-acolo, încît va cere fratelui iapa să mîne boii "de-a călare" ! În competiţia cu diavolul, Dănilă va da dovadă de isteţime, aspect demn de luat în seamă, căci, paradoxal, contrazice afirmaţia autorului de la începutul poveştii : Dănilă "era leneş, *nechitit la minte* şi nechibzuit la trebi "

În *Ivan Turbincă*, paradoxul se suprapune absurdului. Cea care se teme cel mai mult de turbinca soldatului este moartea. Scena cînd Ivan reuşeşte s-o păcălească prefăcîndu-se că nu ştie cum să se aşeze în coşciug e cea mai savuroasă.

La începutul acestui eseu, aminteam de trei tipuri de absurd, reperabile în opera lui Creangă. În cele arătate pînă aici, am adus în discuţie absurdul limbajului şi cel al situaţiei. *Făt-frumos fiul iepei*, dar mai ales *Povestea lui Harap Alb* sînt "mostre de absurd al imaginii" (Edgar Papu).

Imaginea unui Strîmbă-Lemne sau Sfarmă-Piatră din prima poveste ori cea a uriaşilor amici ai lui Harap Alb" nu este

Scanned with OKEN Scanner

fantastică, ci absurdă, adică nu poate fi închipuită printr-o reprezentare mentală" [1)]

Departe de a fi forţe malefice, tovarăşii de drum ai lui Harap Alb devin simpatici tocmai prin comicul absurdului, fie al imaginii, fie al situaţiilor.

Prin folosirea cu dezinvoltură a paradoxului şi absurdului în situaţii cu totul inedite, de un puternic efect comic, Ion Creangă poate fi considerat, alături de Caragiale, un precursor al teatrului absurdului, căci cele mai multe din poveştile şi povestirile sale pot fi dramatizate.

1) Edgar Papu, *Lumini perene*, Ed. Eminescu, 1989,p.274

Scanned with OKEN Scanner

SEMNIFICAŢIILE UNUI *TOPOS* ÎN OPERA LUI CREANGĂ

Un *topos* care apare în opera lui Creangă, *gospodăria* (casa, bordeiul, ograda, grădina), are o frecvenţă mai mare, dar şi semnificaţii aparte. E ştiut faptul că fiecare din cele patru părţi a *Amintirilor* ... începe cu rememorarea satului natal şi a casei părinteşti. Nu întîmplătoare este această prezentare. Copilăria lui Nică e strîns legată de aceşti doi *topoi*, iar *casa părintească* reprezintă *matca, izvorul*, către care sufletul de copil al maturului se-ntoarce, spre a-şi menţine tinereţea, aidoma anticului Anteu.

Vorbind despre satul său şi oamenii lui, autorul îl plasează de la bun început într-un *illo tempore*, tocmai spre a reliefa în felul acesta nu numai vechimea şi statornicia locuitorilor lui, dar şi sau mai ales hărnicia acestora, cu gospodării prospere : "Ş-apoi Humuleştii de pe vremea aceea nu erau aşa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului : cu *gospodari tot unul şi unul* ... "(s.n.). Casei părinteşti, Creangă îi conferă valoare emblematică, ea fiind o *fereastră deschisă spre lume*. Mai mult decît atît, în această casă există cîteva *obiecte*, care formează o adevărată *recuzită a unui ritual magic*, inerentă pentru intrarea copilului în viaţă : "Nu ştiu alţii cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stîlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei, la *prichiciul vetrei cel humuit* (s.n.), de care mă ţineam cînd începusem a merge copăcel, la *cuptiorul* (s.n.) pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieţii de-a mijoarca, (...) parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie ! Şi , Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată ...". Pentru autor, a *fi sănătos* înseamnă a avea casa îndestulată. Căci, dacă omul e

Scanned with OKEN Scanner

sănătos, are şi putere de muncă, iar masa-i va fi plină de bucate. Despărţirea de casa unde a văzut lumina zilei, cînd trebuie să plece la Iaşi, e chinuitoare, căpătînd *accente tragice*. Totuşi, tonul nostalgic al confesiunii atenuează sentimentul care-i sfîşie sufletul. Greutatea cu care cel ce se desparte de ai săi e ilustrată prin intermediul comparaţiilor : "Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, ţăranul de la munte strămutat la cîmp, şi pruncul dezlipit de la sînul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola..." Din această perspectivă, plecarea ar fi echivalentă cu alterarea unui echilibru intrat în natura ancestrală a lucrurilor şi fenomenelor naturale. Drumul lui Nică e unul *iniţiatic*, şi sub aspectul acesta Iaşul este o Terra Nova ce se cere cunoscut şi cucerit pas cu pas. Dacă pentru mamă, Iaşul e un *pămînt al făgăduinţei*, iar Socola o *etapă inerentă* întru formarea lui intelectuală, pentru Nică oraşul ar fi un *pămînt al pierzaniei* (comparaţiile menţionate relevă sentimentul acut al dezrădăcinatului, pentru care părăsirea habitatului originar înseamnă moartea sufletului său), în timp ce satul - un *paradis pierdut*.

În *Amintiri* ..., există şi alte gospodării aidoma celei a părinţilor lui Creangă, ca de pildă cea a mătuşii Mărioara (din isprava cu cireşele), cea a popei Oşlobanu ori cea a lui moş Chiorpec ciubotariul satului, dar fiecare în parte, deşi se-aseamănă cu *etalonul*, se distinge de acesta printr-o năzbîtie de-a lui Nică, atribuindu-le, în felul acesta, valoare de *unicat*. Cu umorul său inconfundabil, Creangă va desacraliza în bucata *La cireşe mitul copacului sfînt* şi cel al *fructului oprit*. Locul - *grădina* - este împrejmuit şi păzit de "hîrsita de mătuşă", mai rea decît Cerberul de la porţile Infernului. *Toposul* acesta *privilegiat* trimite la altele asemănătoare, din basme, unde nici picior de om n-apuca să calce acolo, căci cel ce-ar fi îndrăznit s-o facă, şi-ar fi găsit negreşit sfîrşitul *acolo*. Şi nu mult a lipsit ca poticiosul să plătească pentru imprudenţa sa. Ispita e mare, dar şi paza straşnică ! Copilul va recurge la o stratagemă - cheia de pătrundere în locul interzis : "... sărut mîna mătuşei, luîndu-mi ziua bună, ca un băiet de treabă; ies din casă cu chip că mă duc la scăldat, mă şupuresc pe unde pot şi cînd colo, mă trezesc în cireşul femeii şi încep a cărăbăni la cireşe în sîn, crude, coapte, cum se găseau". Goana nebună a mătuşii după *hoţ* e o *parodiere a turnirurilor medievale* ori a *luptelor*

Scanned with OKEN Scanner

gladiatorilor romani : "Atunci eu mă dau iute pe o creangă mai spre poale şi odată fac : zup ! în nişte cînepă care se întindea de la cireş înainte (...). Şi nebuna de mătuşa Mărioara după mine, şi eu fuga iepureşte prin cînepă şi ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi iar prin cînepă fugind tot iepureşte, şi ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard, şi hîrsita de mătuşă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului ! (...). Şi eu fuga şi ea fuga, şi eu fuga şi ea fuga, pînă ce dăm cînepa toată palancă la pămînt; căci (...) erau vreo zece-douăsprezece prăjini de cînepă frumoasă şi deasă cum îi peria, de care nu s-a ales nimica". De observat că folosirea lui *iar* şi *tot* cu valoare iterativă, precum şi *repetiţiile şi acumulările verbale* dau cititorului impresia desfăşurării chiar sub ochii săi a urmăririi precipitate, într-un tempo drăcesc. Cînd spiritele se liniştesc, locul disputei arată ca un *paradis în destrămare*, ba mai rău : ca un loc pe unde au trecut hoardele de tătari, prădînd şi distrugînd totul în calea lor.

Despre gospodăria popei Oşlobanu ori cea a lui moş Chiorpec nu ni se dau amănunte. Reţinem totuşi că şi aceştia sînt *topoi tabù* : cine se apropie de ele, riscă fie să primească din partea proprietarului "cîteva naşteri îndesate", fie să i se tragă "un pui de răbuială ca aceea pe la bot".

Satele de munte, cum e cel al Irinucăi din Broşteni, au altă configuraţie : gospodăriile sînt mai răsfirate - "o casă ici sub tihăria asta, alta dincolo de Bistriţa sub altă tihărie ..." Casa Irinucăi, unde avea să tragă şcolarul, e descrisă caricatural : "Şi Irinuca avea o *cocioabă veche de bîrne cu fereştile cît palma* (s.n.), acoperită cu scînduri, îngrădită cu răzlogi de brad şi aşezată chiar sub munte pe malul stîng al Bistriţei ... ".Nici vorbă de batjocură în descriere ! Caricaturalul are alt rost aici : nu să stîrnească rîsul, ci să pună în evidenţă faptul că pe acele meleaguri trăiau oameni nevoiaşi, deşi erau la fel de harnici precum humuleştenii : "Cocioaba (...), bărbatul, fata şi boii din pădure, un ţap şi două capre slabe şi rîioase ce dormeau în tindă, era toată averea Irinucăi. Dar şi asta-i o avere, cînd e omul sănătos". Cele care poartă cel mai vizibil stigmatul sărăciei sînt caprele. Cu toate acestea, descoperim aceeaşi concepţie a ţăranului privind interdependenţa dintre starea sănătăţii şi gospodărie.

Scanned with OKEN Scanner

Gospodăriile din poveşti şi povestiri poartă, şi ele, *amprenta etalonului*, fiind organizate după modelul celor humuleştene. Oricît de îndărătnici ar fi oamenii din *Prostia omenească*, ei au, totuşi, unul un car, altul o vacă şi nişte fîn, ba unul încă are şi nuci, numai că nu ştie cum să le urce în pod. Însuşi protagonistul e gospodar aşezat : are nevastă cu copil de ţîţă, şi-o soacră. Dacă aflăm despre el chiar de la început că "într-una din zile (...) iese de acasă după trebi, ca fiecare om", înseamnă că era vădit preocupat de bunul mers al gospodăriei.

În *Soacra cu trei nurori*, "stăpîna" e chiar înstărită bine : "O răzăşie destul de mare, casa bătrînească cu toată pojijia ei, o vie cu livadă frumoasă, vite şi multe păsări alcătuiau gospodăria babei (...). Pentru a nu răzleţi feciorii de pe lîngă sine, mai dură încă două case alături..." Bătrîna e la fel de hapsînă ca mătuşa Mărioara. Şi aici găsim interdicţia de a nu atinge ceva. Cerbera merge pînă-ntr-acolo cu exagerarea interdicţiei, încît le spune nurorilor că şi cînd doarme, are un ochi la ceafă care rămîne veşnic de veghe. Afirmaţie absurdă, contrazisă de o situaţie paradoxală : baba trage la aghioase, fără să aibă habar de ce se-ntîmplă în jurul ei. În această poveste e pusă *problema drepturilor succesorale în termeni freudieni* : revolta împotriva părinţilor, autoritatea fiind aici apărată de mamă (soacră).În altă poveste - *Dănilă Prepeleac* - gospodăria e cea care atrage după sine diferenţieri nu numai materiale, dar şi intelectuale chiar între fraţi : "Erau odată într-un sat doi fraţi şi amîndoi erau însuraţi. Cel mai mare era harnic, grijuliu şi chiabur, pentru că unde punea el mîna, punea şi Dumnezeu mila, dar n-avea copii. Iar cel mai mic era sărac. De multe ori fugea el de noroc şi norocul de dînsul, căci era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi, ş-apoi mai avea şi o mulţime de copii !" Din această lipsă a simţului practic al realităţii i se trage şi fiasco-ul în comerţul absurd pe care îl face la tîrg. Stan, eroul altei poveşti, deşi s-a stabilit într-un sat, înjghebîndu-şi o gospodărie nu tocmai de lepădat - are pe lîngă casă " cîteva oi, un car cu boi şi o văcuşoară cu lapte" - este stigmatizat, şi el, în felul său : pînă la vîrsta de 30 şi mai bine de ani rămăsese neînsurat. Cu ajutorul lui Chirică îşi caută o mireasă şi pare a se împlini în matrimoniu.Sfătuit de slugă, Stan îşi va pune la încercare femeia în privinţa fidelităţii ei. Atrasă de necunoscut, aceasta va ignora cu seninătate relaţiile conjugale. Avertismentul

Scanned with OKEN Scanner

lui Chirică, după ce acesta îi scoate femeii coasta de drac nu-l linişteşte pe bărbatul înşelat : "De-acuma ai femeie cumsecade, numai s-o cam ţii din frîu şi să-i rătezi unghiile din cînd în cînd, ca nu cumva să-ţi pună coarne". Omul e conştient de o atare situaţie : "Nu gelozia îl macină, ci teama că nu va putea împiedica repetarea cazului, pe care-l evitase odată, în chip miraculos" (Mihai Gafiţa). Fata babei cea leneşă care lasă de izbelişte ograda Sfintei Duminici îşi va găsi "răsplata" pentru fapta sa, fiind devorată de lighioanele pe care din neglijenţă şi comoditate era să le prăpădească.

Există în poveşti şi cîteva *case malefice*, în fond, *alter ego-uri* ale proprietarilor. Aşa sînt, de pildă, *casa de aramă* a Împăratului Roş, în care-i "găzduieşte" pe Harap Alb şi prietenii săi, cu gîndul ascuns ca încălzind-o pînă la roşu (numele proprietarului e semnificativ în acest sens), să-i prefacă în scrum şi să scape de ei. *Topoi* malefici în *Povestea lui Harap Alb* sînt şi *grădina ursului* şi *pădurea cerbului.*

De asemenea, *casele vechi* ale boierului din *Ivan Turbincă* au funcţie malefică. În aceste case bîntuiau, ca la ei acasă, diavolii. Ca şi Împăratul Roş, boierul cel hapsîn îşi găzduieşte oaspetele nepoftit, tot cu scopul de a-i veni de hac. Tot în această categorie intră *casa babei* din *Povestea lui Stan Păţitul*, în care hîrca o ademeneşte pe nevasta eroului, precum şi *gospodăria* boierului celui zgîrcit din *Punguţa cu doi bani* ; aici, maleficul e mai pregnant, căci gospodăria acestuia are mai multe compartimente malefice : *bucătăria* şi *haznaua cu bani.*

O categorie aparte de *topoi* o formează cele cu valoare de *adjuvant* (şi care, prin funcţia lor se opun celor malefice). Aşa sînt, spre exemplu, *chilioarele* Sfintelor Miercuri, Vineri şi Duminică din *Povestea porcului* şi *căsuţa singuratică* a Sfintei Duminici din *Povestea lui Harap Alb.* De reţinut că vegetaţia unde se găsesc astfel de sălaşuri izolate împrumută ceva din singurătatea lor.

Sălaşurile zmeilor din *Făt-Frumos,fiul Iepei* sînt umanizate : în curţile mari şi frumoase, zînele spală cămăşi la fîntînă. O serie de alte case, cum sînt *bordeiul* moşului şi al babei din *Povestea porcului, palatul* împăratului din aceeaşi poveste şi cel al Împăratului Verde, sînt ameninţate cu extincţia : proprietarii nu au moştenitori; echilibrul se reface, în momentul cînd e găsit noul proprietar (moştenitorul).

Scanned with OKEN Scanner

Din cele arătate pînă aici, am încercat să punem în evidenţă funcţiile şi semnificaţiile *gospodăriei* - cel mai frecvent din *topoi* prezentaţi în opera lui Creangă.

Scanned with OKEN Scanner

DIRECŢII ŞI TENDINŢE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

Dramaturgia contemporană românească este un fenomen complex, atît sub aspect cantitativ, cît şi calitativ, în privinţa tematicii abordate.

Piesele de teatru aveau să îmbrace forma unor dezbateri morale, din perspectiva raportului dintre individ şi societate, între acesta şi propria sa conştiinţă, avînd drept pandant imaginea pe care el şi-a făcut-o despre propriul eu. Aceleaşi metamorfozări vor cunoaşte personajele din romane precum *Păsările* şi *Iluminări* de Al. Ivasiuc, *Galeria cu viţă sălbatică* de C. Ţoiu, *Marele singuratic* de Marin Preda, *Orgolii* de Augustin Buzura, *Împăratul norilor* şi *Vînătoarea regală* de D.R.Popescu.

În piesele de teatru ale lui D.R.Popescu, personajele devin simboluri, expresia unor atitudini faţă de viaţă. Mai mult chiar, piese cum ar fi , de pildă, *Pisica în noaptea Anului Nou*, *Pasărea Shakespeare* ori *Balconul* pun accentul pe o atitudine justiţiară în plan moral. Pentru dramaturg, o atare atitudine nu vizează spectacolul acţiunii, ci dezbateri purtate din perspectiva aflării adevărului. "*Catharsis*-ul nu este provocat de oroarea faptelor relatate, ci de sensul moral al luptei pentru ca ceea ce s-a întîmplat să nu se mai repete" (Valeriu Râpeanu).

Individul încorsetat de viaţa familiei, cu destine imuabile, confruntat cu o realitate cu totul nouă, brutală şi greu de acomodat cu ea, transpare din piesele Luciei Demetrius , *Trei generaţii* (1956) şi *Arborele genealogic* (1957), precum şi din cele ale lui Horia Lovinescu, *Citadela Sfărîmată* şi *Surorile Boga* (1959). S-a spus despre *Citadela Sfărîmată* că reprezintă un moment de

Scanned with OKEN Scanner

referinţă în dramaturgia contemporană. Şi aceasta pentru că ea, dramaturgia, devine acum cu adevărat de actualitate, nu prin subiect, ci prin dimensiunea morală pe care o capătă conflictul. Bunăoară, *Passacaglia* de Titus Popovici aduce în centrul atenţiei spectatorului dezbaterea problemei imposibilităţii izolării individului, a nonparticipării acestuia la problemele social-politice ale veacului nostru. Prin valoarea pieselor sale de teatru, Horia Lovinescu e considerat ca fiind al treilea mare dramaturg român, după Caragiale şi Camil Petrescu. Ţinînd seamă că problematica dramelor sale e una de idei, îl putem considera pe Horia Lovinescu drept continuator al teatrului de idei al lui Camil Petrescu, precizînd că în teatrul acestuia din urmă ideile erau concepute la modul absolut, iar eroii neputînd transpune în realitate aceste idei, recurgeau la gestul disperat al sinuciderii. La Horia Lovinescu, teatrul de idei e unul avînd ca problematică formarea conştiinţei omului modern. E vorba de extirparea egoismului şi individualismului, care întunecă mintea, coborînd omul în urangutan - cum spune Vlad Crudu din *Moartea unui artist* -, făcîndu-l să-şi bîlbîie neputinţa.

O altă direcţie a dramaturgiei contemporane este aceea spre *teatrul de inspiraţie istorică*. Tradiţia care s-a continuat şi după 1944 a fost a dramei romantice. Generaţia maeştrilor - Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Tudor Şoimaru şi Mircea Ştefănescu, scriitori afirmaţi în perioada interbelică, - îşi continuă activitatea şi după această dată. Cea mai reprezentativă operă dramatică pentru această perioadă e considerată a fi *Bălcescu*. Pentru reliefarea meritelor lui Camil Petrescu în crearea personajului acestei piese, se cuvine să citäm opiniile lui Valeriu Râpeanu, consemnate în prefaţa la *Dramaturgia română contemporană* : "Bălcescu din piesa lui Camil Petrescu nu mai are alura eroului damnat, nu mai reprezintă tipul revoluţionarului fanatic, ci al intelectualului care porneşte de la cunoaştere, adică de la realităţile sociale înţelese din perspectiva lor istorică." Pînă în 1967, cînd apar o serie de piese notabile : *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Iancu de la Hălmăgiu* şi *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, genul acesta cunoaşte o perioadă de stagnare, cu pendulări între cronica eroică şi piesa aniversară. Prin piesele mai sus menţionate, autorii lor realizează o sinteză între teatrul estetic al lui Camil

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu (*Danton*) şi drama mitică în viziunea lui Blaga (*Zamolxe* şi *Avram Iancu*).

Studiul introductiv al lui I. Zamfirescu la *O antologie a dramei istorice româneşti* (1986) se deschide cu o apreciere definitorie a teatrului nostru istoric actual : "Creaţia dramatică de azi, înregistrează o puternică şi caracteristică revenire în actualitate a teatrului istoric. S-a crezut multă vreme, că atît ca idee, cît şi ca expresie literară, acest teatru era făcut să stăruie în ape romantice, şi în consecinţă, că o dată cu intrarea romantismului în umbră era firesc ca drama istorică să urmeze şi ea aceeaşi soartă. Faptele, însă, au dezminţit şi continuă să dezmintă această impresie. Departe ca teatrul istoric să apună, dimpotrivă, el dovedeşte iniţiativă, tonicitate, putere de propagare. Îşi asociază dimensiuni noi, întreprinde şi patronează deschideri inedite, mai ales îşi impune să scruteze cu pătrundere în date şi procesualităţi fundamentale ale lumii contemporane". La rîndul său, I.Nistor în studiul său introductiv la antologia *Dramaturgiei istorice române contemporane* (1988) grupează piesele aduse în discuţie după tematică : a) legăturile noastre cu obîrşia (*Croitorii cei mari din Valahia* de Al.Popescu, *Noaptea albă* de Mircea Bardu, *Steaua Zimbrului* de Valeriu Anania şi *Muntele* de D.R.Popescu); b) continuitatea şi unitatea noastră naţională şi politică (*Viteazul* de Paul Anghel, *Copacul* de Mihnea Gheorghiu, *Răceala* de Marin Sorescu, *Moartea lui Vlad Ţepeş* de Dan Tărchilă şi *Patima fără sfîrşit* de Horia Lovinescu); c) libertatea socială şi independenţa naţională (*Patetica* de Mihnea Gheorghiu, *Două ore de pace* de D.R.Popescu, *Marele soldat* de Dan Tărchilă şi *Iarna lupului cenuşiu* de I.D.Sîrbu).

O categorie aparte de piese de teatru o formează cele care prelucrează mituri străvechi biblice sau laice. Sub aspectul acesta, *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu intelectualizează motivul jertfei zidirii, conturîndu-se în felul acesta rolul artei şi rostul artistului în societatea contemporană. Cei care realizează sinteza între expresia modernă a dramei şi fondul ancestral sînt Valeriu Anania (*Mioriţa*) şi Marin Sorescu (*Matca* şi *Iona*). La aceşti doi dramaturgi, miturile fundamentale sînt transfigurate artistic prin aprofundarea atitudinii populare faţă de viaţă şi moarte, cu vădite accente poematice.

Scanned with OKEN Scanner

La apariţia în 1954 a piesei lui Aurel Baranga *Mielul Turbat*, cronicarii dramatici au considerat-o prima comedie de actualitate. Însă, pînă în 1965, cînd se poate vorbi de o diversificare a comediei româneşti, sub aspect tematic şi tipologic, şi această specie trece printr-o perioadă mai puţin fastă. Prin piesele lui Ion Băieşu (cea mai reprezentativă fiind *Preşul*), Dumitru Solomon (*Fata morgana*) şi Teodor Mazilu (*Proştii sub clar de lună*), comedia gliseză pe tărîmul parabolei, autorii uzitînd din plin de paradox şi nonsens. În stilul său inconfundabil, Marin Sorescu ajunge la estomparea graniţelor dintre comedie şi dramă. Elocventă în acest sens este *Răceala*, care ne prilejuieşte un portret realizat în registrul grotesc al tiranului absurd şi mărginit.

În ansamblul ei, perioada în discuţie a generat o dramaturgie originală bogată şi diversă.

Scanned with OKEN Scanner

BERĂRIA - *TOPOS* CARAGIALIAN "PAR EXCELLENCE"

În studiile consacrate schiţelor lui Caragiale, s-a vorbit despre caracterul de turmă al personajelor. Ce altceva sugerează numele unui Lache, Mache, Tache, ori Ionescu, Popescu, Georgescu, Protopopescu, etc. , decît lipsa de personalitate, aplatizarea individului.

Dacă ar fi să realizăm portretul robot al unui astfel de personaj, prin însumarea tuturor "calităţilor" (prostia, incultura, naivitatea, mahalagismul, vulgaritatea, demagogia, imoralitatea, etc.), am obţine portretul bucureşteanului " par excellence " de acum un veac. Un asemenea individ este sociabil, iar modul său de a fi este conversaţia. Avînd predispoziţie pentru cozerie, el nu poate evolua decît în compania amicilor.

Toposul preferat în care "amicul" lui Caragiale îşi ţine expozeurile este *berăria* (cu variantele sale : ospătăria, băcănia, cafeneaua, terasa). Berăria este agora eroului caragialian limitat la "moftul" de a face politică.

Dar cum înţelege amicul nostru a face politică ? Există o adevărată strategie în acest sens.

Procedeul principal prin care autorul pune în evidenţă această strategie este paradoxul. Aparent, protagonistul schiţelor vine la berărie - această *agora vulgaris* - , spre a-şi expune punctul de vedere faţă de situaţia politică a ţării. De obicei se află în expectativă : aşteaptă apatic un alt bucureştean - faimosul amic -, avînd aceeaşi apetenţă de verbializare. Bunăoară, nemulţumirea amicului Nae din *Situaţiunea* vis à vis de incompetenţa guvernului aflat la putere şi lipsit de patriotism, în timp ce "falimentul bate la uşă", este perfect îndreptăţită : "... toate gazetele urlă în fiecare zi despre criza ministerială, pentru că nu se-mpacă, şi numa intrigi şi

Scanned with OKEN Scanner

la conservatori şi la liberali, în loc să facă un guvern de coaliţie...". Cine l-ar vedea şi auzi vorbind cu atîta patimă, ar crede că Nae, ca un bun patriot, nu poate rămîne indiferent la criza politică pe care o traversează guvernul. Însă revolta lui e doar un foc de paie : în realitate, omul aştepta ca nevasta să nască. Şi pentru că nu putea asista la fericitul eveniment, ca să treacă timpul mai uşor, a intrat în berărie - locul său preferat, unde se poate manifesta în voie. Acolo, se-nţelege, a putut să-şi materializeze moftul de a face politică.

După acelaşi scenariu se desfăşoară şi schiţa *Amicul X...* : aşteptarea într-o berărie populară, demararea conversaţiei pe un ton neutru, de la un fapt banal - căldura "teribilă" din acea zi. Numai că de astă dată, discuţiile despre formarea noului cabinet sînt continuate într-un compartiment de tren (*topos* mai "elevat", dar cu aceeaşi valoare ca şi berăria), la fel de pătimaş.

Pe acelaşi procedeu al paradoxului este realizată schiţa *O lacună...* La întoarcerea de la cumpărături pentru o masă festivă, doi foarte buni amici, Lache şi Mache, intră în berăria Gambrinus. Aici, cîţiva amici comuni comentau "decizia Curţii în procesul asasinatului şi complotului bulgăresc". În cazul lui Lache, se poate vorbi de un dublu paradox : în loc să se grăbească spre casă, unde era aşteptat de soţie şi cumnată, intră în berărie, pentru că simţea nevoia de conversaţie. Mai mult chiar, deşi toată lumea îl cunoaşte ca fiind un om paşnic şi nu "un om crud", amicul constată cu regret, pentru prima oară în viaţa lui că "legea noastră penală prezintă o lacună": nu prevede pedeapsa cu moartea. Rizibilul constă în această dublă situaţie paradoxală. Pe de o parte, cu toate că e pentru prima oară cînd face politică, totuşi Lache manifestă o ciudată apetenţă pentru acest soi de politică ofensivă (combaterea unei lacune a justiţiei). Pe de altă parte, pe măsură ce combate , el devine atît de ofensat de această nedreptate, încît faptul de a fi în întîrziere la o masă festivă i se pare derizoriu faţă de o cauză publică, pe care el o susţine cu ardoare ; "- Ia să ştie dumnealor că este aici o justiţie, care pedepseşte cu asprime orice tentativă, mă-nţelegi ..."

Justiţiarul nostru îşi va continua peroraţiile la o băcănie, unde, intrînd să cumpere mezeluri, dă peste alţi amici, care comentau aceeaşi lacună a Curţii de justiţie.

Scanned with OKEN Scanner

Cei care vin la berărie, ca simpli clienţi şi nu fac politică sînt consideraţi oportunişti, atît de simpatizanţii guvernului, cît şi de adversari. Limbajul vitriolant al celor doi amici ai naratorului - unul pro-guvernamental, celălalt contra - este foarte asemănător; din peroraţiile lor reiese un fapt indubitabil, şi anume că nu atît guvernul sau tabăra adversarilor ar fi vinovaţi de "lipsa de patriotism", cît mai ales cei care stau deoparte, în berării, şi rămîn insensibili la frămîntările unora şi ale altora. Aceasta este vina pe care cei doi amici din *Atmosferă încărcată* i-o reproşează naratorului : "Cînd vine, mă-nţelegi, un guvern ca bandiţii, fiindcă n-are cine să-l oprească de a lovi în tot ce e mai scump (...) fiindcă tăcem toţi, şi eu şi dumneata şi dumnealor (arată pe cei de la mesele apropiate) ca nişte laşi ...". După cum se poate observa din acest citat, e şi aici un paradox : amicul e revoltat pe cei lipsiţi de curajul de a se opune unui guvern corupt, dar chiar şi el, cel care acuză, e la fel ca ceilalţi - lipsit de curaj ; revolta sa se manifestă la nivelul limbajului, iar cînd spune lucrurilor pe nume, o face aici, în această agora.

Celălalt amic este tot un oportunist ca şi primul, iar "sfînta sa revoltă" are la bază acelaşi paradox : "Ia să fi mers dumneata cu mine şi cu dumnealor (arată pe cei de la celelalte mese dimprejur) să fi mers, ca nişte cetăţeni convinşi să facem şi noi o manifestaţie ... Dar nu ! Noi stăm ca blegii în cafenele, şi-n berării, şi-n cluburi, şi lăsăm pe toţi apelpisiţii, care ard să puie iar mîna pe slujbuşoare, ca să-şi facă de cap şi să răstoarne sub felurite pretexte...".

La orice oră din zi şi din noapte, ori de cîte ori se-ntîlnesc amicii noştri, nu le scapă prilejul de a comenta pe marginea unui cît de neînsemnat eveniment politic, care pentru aceşti moftangii capătă o importanţă. Aşa se întîmplă cu cei trei " vechi prieteni" din schiţa *Cam tîrziu...* care, "tîrziu de tot în noapte", stau de vorbă într-o berărie despre " noul impozit asupra ţuicii ". Apariţia unui al patrulea amic, mare cultivator, venit din provincie după o absenţă de 8 ani din Capitală, transformă discuţia de pînă atunci într-o "anchetă în regulă asupra activităţii lui Costică" , în toată această perioadă de absenteism. Om de afaceri, Costică s-a lăsat de vechea habitudine de a face politică la berărie, cu amicii. Venit în Bucureşti cu o petiţie semnată de mai mulţi zeci de cultivatori, spre a o prezenta în Parlament, " ca să oprească votarea

Scanned with OKEN Scanner

impozitului pe grad ", din considerații amicale, a trecut și pe la "cuibușorul de nebunii " de altădată.

Aici, află cu stupoare c-a venit prea tîrziu : legea se votase deja.

De remarcat faptul că subiectul comentariilor politicienilor este, în fond, unul pe cît de banal, pe atît de absurd : impozitul pe grad la băuturile alcoolice ! O atare lege votată nu va încuraja producătorii, ci-i va obliga, în cel mai fericit caz, să scadă calitatea produselor, direct proporțional cu "impozitul pe grad"

Politica pe care o fac soțiile amicilor nu are loc în faimoasa berărie. Este însă mai subtilă și ține de diplomație. Amicul Mandache din schița *Diplomație* se mîndrește cu "politica" soției sale. Aflat în berărie, el relatează naratorului felul cum aceasta își pune în practică " tactica de luptă ". În fapt, " diplomația " acesteia este o variantă mai rafinată a seducției, prin care " politiciana " urmărește obținerea din partea victimelor a unor avantaje materiale. Mandache are un adevărat cult pentru soția sa, căci aceasta " are o diplomație (...) ceva de speriat ".

Citind schița respectivă, se poate lesne observa că rolurile sînt inversate în cazul soților Mandache : ea este cea care are "inițiative politice", iar el, prin relatările amănunțite făcute amicilor, la berărie, conferă acestor demersuri diplomatice o aură sacră. Din aceste considerente, se poate vorbi de tipul bărbatului degenerat. Rizibilul-de aici vine, din această situație paradoxală a rolurilor celor doi soți.

Cînd nu fac politică, amicii recurg la un alt moft care ține de "îndeletnicirile " femeilor : bîrfa. Moftul acesta nu trebuie să ne surprindă la eroii lui Caragiale, căci el face parte din felul lor de a se manifesta la berărie, bîrfa fiind o variantă vulgară a cozeriei.

Lache din schița *Amici*, după ce-și ține prietenul încordat, făcîndu-l să fiarbă de mînie și ciudă că nu cunoaște cine este "amicul " care l-a vorbit de rău într-un cerc de prieteni, gafează pueril, dîndu-se de gol : toate răutățile pe care i le destăinuie, "chipurile " și puse pe seama unei terțe persoane fuseseră " opera " lui.

De observat că de la bun început, autorul avertizează cititorul în privința subiectului discuției ce va urma între cei doi amici : "Lache e fără chef "; deci nu vom mai asista la vechiul moft - politica -, ci la unul nou, mai feminist.

Scanned with OKEN Scanner

Nici schiţa *CFR* nu are subiect politic, aducînd în atenţia cititorului noul moft. Cei doi amici, Niţă şi Ghiţă, se amuză copios pe seama unui al treilea conviv, pe care-l consideră dacă nu prost şi rupt de realitate, cel puţin naiv, de vreme ce-şi lasă nevasta frumoasă şi tînără să călătorească noaptea în cupeu (separat) cu şeful. Însă, soţul nu este atît de naiv, aşa cum îl credeau cei doi amici : " Apăi dacă nu-i era frate bun, se putea ?! Cum, adică ? era să las aşa mîndreţe de femeie ... noaptea ...cu aşa frumuseţe de bărbat ?... în cupeu de servici ! (face cu ochiul) sepa' at, ca' va-s' zică !... (rîde cu multă poftă) ştii că-mi place ! "

Scanned with OKEN Scanner

REVOLTA EROTICĂ A PERSIDEI

Cel mai bun roman al lui Slavici - *Mara* - cuprinde două narațiuni pricipale : romanul zgîrceniei grijulii a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Natl (Nicolae Manolescu).

Persida, fiica Marei, moștenește cîteva din trăsăturile morale ale mamei, iar cu timpul, va căpăta și ceva din asprimea acesteia. Și la fiică și la mamă remarcăm aceeași ambiție, aceeași înverșunare de a lua viața pe cont propriu. Mediul în care evoluează fata va reliefa pregnant caracterul ei, voința de a-și duce la bun sfîrșit ceea ce și-a pus în gînd.

Dragostea încolțește în sufletul Sidei în clipa cînd îl zărește de la fereastra camerei mănăstirii (spațiu închis și auster) pe Hubărnatl, măcelarul cu șorț totdeauna curat. Interdicția maicii are darul de a-i rupe vălul ce-i ascundea realitatea.

La început, revolta nu este conștientizată, ea se manifestă ca dorință și foarte curînd ca ambiție de a trece mereu prin fața măcelăriei, pentru a-l vedea pe Natl, căci se simțea irezistibil atrasă de fiul măcelarului. Recunoaștem aici strategia provocării involuntare a partenerului, specifică oricărui scenariu erotic.

Fata își va da seama că ceea ce face este împotriva învățăturii primite la mînăstire, e împotriva voinței Marei și a legilor nescrise ale obștii. Persida e constrînsă în manifestarea sentimentelor nu numai de spațiul închis și sufocant al mănăstirii, ci și de mentalitatea obștii, pentru că ea trebuie să se supună tradițiilor acesteia : părinții sînt cei care aleg fetelor soțul potrivit. Încălcarea acestei legi ancestrale duce la apariția crizei erosului. De aici și revolta prin iubire împotriva autorității materne. "Păcatul" Persidei e de ordin etic și moral-religios : se căsătorește împotriva voinței părintelui și își întemeiază un matrimoniu ce ignoră preceptele religioase.

Scanned with OKEN Scanner

Voinţa Persidei se relevă prin refuzul acesteia, la un moment dat, de a-l mai vedea pe alesul inimii. Paradoxal, cu cît încearcă mai mult să şi-l alunge din suflet, cu atît acesta pătrunde mai adînc între cutele inimii ei. Acest soi de împotrivire apare în scena cînd Naţl vine la nunta de la Arad. Acolo, fata are sentimentul că ei se ştiau de cînd lumea. Apariţia acestui sentiment se justifică datorită mediului : la mănăstire, fata îşi simţea sufletul încorsetat de acel spaţiu ca de carceră, pe cînd aici sufletul ei este descătuşat.

Dar Persida nu se revoltă doar împotriva tendinţei lui Naţl de a o domina, ci şi împotriva celor care încearcă să intervină, spre a-i despărţi în urma căsătoriei lor secrete.

Ca şi Mara, Persida va trece prin multe necazuri şi va avea parte de multe privaţiuni, pentru ca ,în cele din urmă să bea din cupa fericirii. Aşa se explică faptul că deşi ar fi avut de mai multe ori motive să-l părăsească pe impulsivul ei soţ (avem în vedere accesele de furie ale acestuia), totuşi Persida nu o face. De ce ? Pentru simplul motiv că-l iubeşte. Dar nu e vorba doar de atît. Ea încearcă tot timpul să-i modeleze caracterul după chipul şi asemănarea sufletului său, înclinînd în felul acesta balanţa matrimonială spre partea ei. E şi aceasta o modalitate ingenioasă de revoltă împotriva unei autorităţi brutale - negaţia prin afirmaţie (înţeleasă ca iubire), prin acceptarea înţelegătoare şi nu resemnată!

Voinţa Persidei, în accepţia de ambiţie neostoită, nu e una oarbă, ci e rodul unei luciditâţi, a acelui simţ practic, realist al vieţii.

Şi prin aceasta, Persida se apropie de caracterul mamei, putîndu-se spune că fiica este o copie fidelă a mamei, cu alte cuvinte, Persida este o Mara în devenire.

Scanned with OKEN Scanner

REALITATE ŞI FABULOS ÎN BALADA *MIORIŢA*

Creaţiile noastre populare, în speţă baladele şi basmele, sînt o împletire armonioasă între elementele reale şi cele fabuloase [1)]

Din aceste creaţii folclorice transpare cel mai limpede transfigurarea realităţii operată artistic de către autorul anonim, cu genială artă.

Prima parte a baladei, prin excelenţă epico-narativă are un suport real :

- cadrul natural în care se va desfăşura povestea tragică a ciobănaşului (" Pe-un picior de plai, /Pe-o gură de rai "). De observat că frumuseţea paradisiacă a cadrului natural are atributele unui peisaj fabulos.

- prezentarea protagoniştilor baladei (" Trei turme de miei/ Cu trei ciobănei./ Unu-i moldovan,/ Unu-i ungurean/ Şi-altu-i vrîncean".).

Însă motivarea complotului pus la cale de baciul ungurean şi de cel vrîncean ţine de fabulos : averea ciobănaşului moldovan - în fond veridică - trezeşte invidia celorlalţi doi oieri. Termenii în care se vorbeşte despre această avere sînt augmentativi : Ş-are oi mai multe,/ Mîndre şi cornute,/ Şi cai învăţaţi,/ Şi cîini mai bărbaţi !" De reţinut că epitetele cantitative şi calitative au valoare de

---

[1)] termenul de fabulos provine din *fabuleux*, *fabulosus* şi desemnează ceea ce ţine de domeniul fabulei, în sens de poveste,al imaginaţiei, al irealului (...) E o categorie a fantasticului, ce se aplică mai cu seamă legendei şi eposului popular (...) îngroşarea, exagerarea trăsăturilor morale ale unui personaj sau a împrejurărilor în care el acţionează pot ajunge la dimensiuni fabuloase. (Apud *Dicţionarul de termeni literari*, editura Academiei, 1976).

Scanned with OKEN Scanner

superlativ, în plan stilistic, fapt ce contribuie la glisarea realului în fabulos, la aceasta contribuind şi prezenţa lui " şi " cumulativ.

Partea a doua - cea dramatică - are ca element fabulos motivul mioarei năzdrăvane. Dialogul dintre ciobănaş şi oiţa bîrsană se desfăşoară în aceiaşi termeni ca şi dialogul dintre Făt-Frumos şi calul său tot atît de năzdrăvan. Animalul - sfătuitorul stăpînului la bine şi la greu - are un comportament straniu : " De trei zile-ncoace/ Gura nu-i mai tace,/ Iarba nu-i mai place ". Că e vorba de un comportament ieşit din comun o dovedeşte faptul că prin reluarea acestor versuri, autorul baladei a dorit focalizarea atenţiei cititorului (auditorului) spre acest animal fabulos. Avertismentul mioarei, înainte de a deconspira complotul, vizează puterile fabuloase ale unui alt animal la fel de credincios baciului - cîinele : " Stăpîne, stăpîne,/ Îţi cheamă ş-un cîne,/ Cel mai bărbătesc/ Şi cel mai frăţesc ". Din aceste versuri, putem înţelege că rolul oiţei este oracular, puterile ei fiind limitate. Pus în faţa unei primejdii capitale, baciul moldovan are nevoie de un animal cu puteri mult mai mari. O atare situaţie întîlnim şi în basme : în periplul său, care cuprinde mai multe etape pînă la ţinta finală, Făt-Frumos e ajutat de animale fabuloase (mereu altele), ale căror puteri cresc proporţional cu greutăţile pe care acela le are de surmontat.

Cea de-a treia parte - testamentul liric al ciobănaşului - cuprinde trei secvenţe, elementele reale alternînd cu cele fabuloase (sau suprapunîndu-se acestora) :

a) Relaţia osmotică erou liric-natură, aceasta fiind concepută pe dimensiunile realului. Episodul celor trei fluieraşe (de fag, de os şi de soc) se află la graniţa dintre real şi fabulos, graţie personificării uzitate cu dibăcie de poetul anonim.

b) Alegoria moarte-nuntă este proiectată în fabulos, avînd ca suport două ritualuri reale. În această secvenţă, elementele aparţinînd celor două planuri se împletesc armonios : la nunta baciului moldovan cu " mîndra crăiasă " participă atît elemente ale cosmicului (Soarele şi luna/ Mi-au ţinut cununa,/ (...) Şi stele făclii "), cît şi elemente ale teluricului: " Brazi şi păltinaşi/ I-am avut nuntaşi;/ Preoţi, munţii mari,/ Paseri lăutari ". Luate în sine, elementele celor două spaţii sînt reale, dar participarea lor la un ceremonial nupţial (şi el real) îi conferă acestuia aura fabuloasă.

c) Episodul măicuţei bătrîne care-şi caută cu disperare fiul este unul real. Episodul acesta înglobează două arhetipuri : mama

Scanned with OKEN Scanner

devotată, cu o dragoste debordantă pentru fiu, şi idealul de frumuseţe fizică masculină. Portretul fiului e realizat prin cumul de metafore, cu termeni luaţi din regnul vegetal şi animal : " Mîndru ciobănel/ Tras printr-un inel / Feţişoara lui,/ Spuma laptelui,/ Mustăcioara lui,/ Spicul grîului;/ Perişorul lui,/ Pana corbului;/ Ochişorii lui,/ Mura cîmpului !..." Toate aceste metafore calitative conduc la realizarea unui prototip aflat în marginea fabulosului, tocmai prin trăsăturile sale fizice cu totul deosebite.

Valoarea inestimabilă a baladei *Mioriţa* e dată şi de consubstanţiabilitatea elementelor reale şi fabuloase, care fac din această creaţie o bijuterie a folclorului nostru.

Scanned with OKEN Scanner

PSIHOLOGIA MASEI DE ŢĂRANI ÎN *RĂSCOALA*

Pentru a înţelege psihologia masei de ţărani în romanul *Răscoala*, trebuie să urmărim comportamentul gloatei în cele trei momente esenţiale : înainte de furtună, în timpul dezlănţuirii forţelor mulţimii şi după sîngerosul eveniment.

La nivelul acumulării faptelor ce au contribuit la declanşarea răscoalei, distingem trei momente esenţiale :

1) furtul inventat de arendaşul Cosma Buruiană, care atrage după sine anchetarea şi schingiuirea ţăranilor din ordinul bătrînului boier Miron Iuga;

2) vesteà că Nadina (nora lui Miron Iuga) intenţionează să vîndă moşia Babaroaga (pentru care se iscă o adevărată competiţie între ţăranii din satul Amara, pe de o parte, şi Miron Iuga, secondat de arendaşul Platamonu, pe de altă parte);

3) arestarea învăţătorului Dragoş, acuzat că ar fi instigat oamenii

La aceste evenimente se adaugă o serie de alte fapte şi întîmplări, aparent nesemnificative, care amplifică iritarea maselor.

Frămîntarea lor creşte în momentul cînd cineva aduce vestea că prin alte sate umblă călăreţi înveşmîntaţi în alb, cu poruncă straşnică de la Vodă ca să se împartă oamenilor pămînturile ciocoilor.

Rebreanu dovedeşte intuiţie în surprinderea mişcării glasurilor care fixează momentele de conştiinţă colectivă: ezitările, umilirile, întrebările ce îi scot pe ţărani din imobilismul lor resemnat, unindu-i în aceeaşi revoltă. Din aceste considerente, *Răscoala* e un veritabil oratoriu al glasurilor revoltei : " Să punem noi mîna pe pămînt, că pe urmă nici Dumnezeu nu ni-l mai ia ! (...) . Apoi nici să fim batjocoriţi aşa nu ne-om lăsa ! (...). Rabzi, rabzi şi oftezi

Scanned with OKEN Scanner

pînă nu mai poţi... Să se mai hrănească şi boierii cu vorbe goale, că noi ne-am săturat ! " - acestea sînt treptele unui proces sinuos de limpezire şi autocunoaştere, din care transpare o creştere mocnită, la început, a tensiunii nemulţumirilor acumulate atît la nivelul individual, cît şi la acela al colectivităţii.

Romancierul relevă cu genială artă mişcarea psihologiei colective din vocile şi tăcerile mulţimii. La început, ţăranii fiind în derută, întreabă mereu, fără nădejdea răspunsului : " Păi ce facem, oameni buni, ce să facem ? " Ei nu întrezăresc, deocamdată, vreo soluţie practică, spre a ieşi din impas ("Dumnezeu ştie ce să facem...") şi aşteaptă mila boierului bătrîn. Încetul cu încetul, frazele devin tot mai ameninţătoare. Ele sînt lăsate neterminate, pentru că încă nu au curajul să rostească ceea ce îi doare : " Da ce facem măi creştini, şezătoare ori... ". " Se stabileşte fără intenţie un fel de limbaj esopic la care subscrie toată lumea" (OV.S.Crohmălniceanu): "Baţi coasa, Trifoane, ori...? întrebă Leonte fără mirare.

- O bat să fie bătută ! zise Trifon fără să ridice capul.

- Mi se pare că vrei să coseşti înainte de a semăna ?

- Apoi dacă trebuie ?... De ! "

Este etapa durerilor înăbuşite, a acumulărilor cantitative.

" După ce a construit crescendo-ul şi convergenţa glasurilor, romancierul lasă să se simtă aerul electrizat de înaintea furtunii. Tăcere li se cere ţăranilor într-o scenă de vîrf (cuvîntarea prefectului Boerescu - n.n.) şi tocmai tăcerea lor e încărcată de o tensiune - limită " (Nicolae Creţu)

Vorbirea ţăranilor, " apăsată şi interjecţională " (G.Călinescu) nu e un indiciu de primitivitate la nivelul limbajului (sîntem departe de rostirea multiplicată, amorfă a norodului din nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*), ci semn că ei simt cu gravitate şi chiar cu teamă forţa anumitor cuvinte. Aşa se explică limbajul lor eliptic, cu tîlc.

Cele mai revelatoare, în privinţa maturizării conştiinţei colective, sînt dialogurile dintre săteni şi stăpîni. " Dialogul celor două tabere sociale concentrează decantările parţiale ale conştiinţei colective (...). Izbînda romancierului e de a sugera dialectica relaţiei dintre teama în creştere a stăpînilor şi conştiinţa forţei lor ca masă la eroii ţărani. " (Nicolae Creţu). E vorba aici de comportamentul prin contaminare al celor două tabere : dacă la

Scanned with OKEN Scanner

început aveau teamă de stăpîni, căpătînd conştiinţa propriei lor forţe latente, frica ţăranilor dispare, aceasta strecurîndu-se în sufletul ciocoilor lipsiţi de orice posibilitate de a se apăra, ei conştientizînd că în orice moment ar putea fi striviţi de tăvălugul opincarilor.

Antologică este secvenţa " liniştirii " sătenilor răsculaţi de către prefectul Boerescu, " orator " ce aminteşte de cei ai lui Caragiale. Rebreanu dezvăluie distanţa dintre potopul vorbelor prefectului şi tăcerea ţăranilor, spartă din cînd în cînd de acelaşi strigăt, grav şi obsesiv ca o reverberaţie : " Pămînt ! ... Pămînt ! ... Pămînt !...

Scena represiunii răscoalei, din capitolul *Petre Petre*, este cutremurătoare, Şi aici, Rebreanu dovedeşte talent, interesat fiind în realizarea unei secvenţe verosimile. Scena aceasta - predominant auditivă - este realizată prin acumulări verbale : predomină verbele la indicativ imperfect, sugerînd mişcarea haotică a masei cuprinse de spaimă în faţa morţii ("fugeau" ," se îngrămădeau"," goneau"," se tîrau"), la gerunziu, exprimînd o acţiune durativă ("îmbulzindu-se", "strivindu-se", "zvîrcolindu-se", "văitîndu-se", "urlînd").

Goana nebună a ţăranilor care încercau să-şi salveze pielea contrastează cu strădania lui Petre Petre de a-i opri pe răsculaţi şi de a-i ţine pe loc, spre a înfrunta duşmanul : "Ţăranii fugeau mîncînd pămîntul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlînd (...)

- Nu fugiţi, fraţilor ! ... Opriţi, fraţilor ! ..."

În ultimul capitol al romanului, *Apusul* , ţăranii rămîn dîrzi în suferinţele lor, preferînd să îndure tortura decît să divulge capii răzmeriţei.

Scanned with OKEN Scanner

TEMATICA LIRICII ARGHEZIENE

De-a lungul anilor, creaţia poetică a lui Tudor Arghezi fie că a fost minimalizată de unele spirite opace, fie că a fost apreciată sporadic şi nesemnificativ. Abia la împlinirea unui veac de la naşterea poetului - în 1980 - cîteva spirite critice autentice, printre care Nicolae Bălotă, Dumitru Micu şi Eugen Simion s-au aplecat cu răbdare asupra creaţiei argheziene, dovedind o justă înţelegere a acesteia restituind-o contemporaneităţii prin eseuri pertinente.

A. *Lirica lui Arghezi între tradiţie şi inovaţie*

De la un capăt la altul, creaţia lui T. Arghezi este un fericit melanj între tradiţie şi inovaţie. Cele două aspecte trebuie raportate la nivelul formei poeziei, pe de o parte, şi la nivelul fondului ideatic al acesteia, pe de altă parte. La nivelul formei poeziei, tradiţia şi inovaţia se manifestă aproape în egală măsură, predominante fiind totuşi versurile tradiţionale (măsură, ritm, rimă). În cazul formei poeziei, inovaţia nu este radicală : poetul operează la nivelul măsurii şi ritmului, rămînînd fidel rimei. Bunăoară, în aceeaşi poezie vom găsi versuri cu întindere variabilă (a se vedea poezia *Rada* - volumul *Flori de mucigai*). În acelaşi volum, vom găsi cîteva creaţii, cum ar fi : *Ucigă-l toaca, Tinca, Sic bei,* care prin frecvenţa exclamaţiilor şi a interogaţiilor retorice amintesc de genul dramatic. La nivelul fondului ideatic al poeziei, cea care cîştigă teren este inovaţia. Acest aspect este comun tuturor compartimentelor creaţiei argheziene. Imaginile artistice, cu totul inedite, sînt realizate cu ajutorul metaforelor-simbol, care şochează. Aici, se cuvine să amintim aportul poetului în introducerea în aria poeziei româneşti a unei noi categorii estetice - cea a urîtului.

Scanned with OKEN Scanner

B.*Melanjul dintre tradiţie şi inovaţie transpare în chip elocvent din tematica poeziilor*

1. Lirica filosofico-religioasă

Cea mai importantă parte a creaţiei lui Arghezi este rodul unei intense frămîntări sufleteşti, determinată de strădania poetului de a răspunde marilor întrebări : a) Care e rostul omului pe pămînt ?

b) Cum trebuie să trăiască omul, pentru a nu-şi irosi viaţa în zadar ?

c) Există sau nu Dumnezeu ?

Poeziile în care Arghezi încearcă să răspundă la aceste întrebări formează lirica sa filosofică. Pentru că în centrul acestor creaţii stă ideea existenţei sau nonexistenţei divinităţii, aceste poezii poartă numele de poezii filosofico-religioase. Deoarece în unele din asemenea plăsmuiri Arghezi afirmă existenţa lui Dumnezeu, iar în altele o neagă (sau se îndoieşte de ea), o serie de critici literari au sesizat pendularea poetului între credinţă şi tăgadă.

Nevoia acută a subiectului cunoscător de a cunoaşte şi cuprinde nelimitatul întruchipat în Dumnezeu presupune :

a) o căutare propriu-zisă : " Mă tot uit în cer, mă tot uit în pămînt, / În baltă şi stuh / Şi adînc în văzduh." De observat din aceste versuri că cele două spaţii de investigaţie (prin intermediul cunoaşterii senzoriale) sînt astralul şi teluricul, iar prezenţa lui tot cu valoare iterativă sugerează o căutare aproape perpetuă.

b) o căutare la modul imaginar, o plăsmuire : conştient de faptul că prima treaptă a cunoaşterii (cea senzorială) este ineficace, poetul recurge la imaginaţie, creînd un Dumnezeu al propriului său univers interior : "Ard către tine-ncet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc." E vorba aici, cum spunea Nicolae Balotă, de acel *deus absconditus*, care nu numai că refuză să i se arate eului cunoscător, dar şi sau mai ales să-i dea un semn al acceptării; noncomunicarea cu robul său, concretizată în muţenie, se transmite şi acestuia.

c) aşteptarea :

Scanned with OKEN Scanner

" Toată ziua-n drum mă uit/ Şi-aştept ziua ca să uit. / Va veni ori nu mai vine ? " Şi în acest caz e vorba de o acţiune durativă, conturată cu ajutorul verbelor la indicativ prezent ("mă uit","aştept"), precum şi prin intermediul sintagmei " toată ziua ", avînd valoare iterativă.

d) aşteptarea împinsă pînă la limita suportabilului naşte îndoială : " Tu eşti ? l-am întrebat. /Că mi se pare/ Să te cunosc dintr-o asemănare. / Te-am zărit cîndva./ Poate că-n vis / Te-oi fi găsit pe undeva şi scris." Seria incertitudinilor continuă, deşi, paradoxal, " semne " ale existenţei divinului există.

e) în ciuda chemării şi dorinţei de comunicare cu Dumnezeu (" Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des "), psalmistul nu-l poate contacta : " L-am chemat un veac întreg, / Dar nici azi nu-l înţeleg." Refuzul nelimitatului de a comunica scapă raţiunii limitatului.

f) la un moment dat, căutarea devine fastidioasă şi pentru că rezultatul nu e cel scontat (" Te caut dîrz şi fără de folos "), poetul simte nevoia prezenţei palpabile a divinităţii : " Vreau să te pipăi şi să urlu : << Este ! >> " De remarcat faptul că de astă dată solicitarea psalmistului este categorică, amintind de vorbele lui Toma Necredinciosul.

Spre sfîrşitul activităţii sale literare, Arghezi va afirma necesitatea sfărîmării fantomei nelimitatului, care există doar în închipuirea oamenilor : " Înverşunat de piedici, să le sfărîm îmi vine, / Dar trebuie-mi dau seama să-ncep de-abia cu tine ! " Se cuvine făcută precizarea că prin aceste versuri poetul nu neagă esenţa divinului, ci partea ei ascunsă, care i se refuză în actul său de cunoaştere.

2. Lirica erotică

Lauda cuplului marital este indisolubil legată de eros. Această temă transpare cu precădere din volumul *Cărticica de seară*. Întrebările esenţiale din volumul *Cuvinte potrivite* le regăsim şi în volumul din 1935, care se deschide şi el cu o profesiune de credinţă, definind două componente ale creaţiei argheziene : pe de o parte capacitatea poetului de a capta micro-cosmosul şi miniaturalul, iar pe de altă parte viziunea dragostei în finalitatea ei

Scanned with OKEN Scanner

matrimonială, cuplul marital desfăşurînd activităţile cotidiene într-un univers naturistico-panteist.[1)]

În *Cărticica de seară*, idealul nu mai este unul de natură astrală, ci vizează fericirea casnică în familie. Acel *deus absconditus* nu mai e căutat în spaţiile siderale sau abisale (ca în poezia *Între două nopţi*), ci printre fenomenele lumii materiale. Aspectul acesta apare cu precădere în poezia *Logodnă*, unde se conturează imaginea unui paradis terestru : " Vrei tu să fii pămîntul meu, / Cu semănături, cu vii, cu heleşteu, / Cu pădure, cu izvoare, cu jivini ? ", cît şi în poezia *Mirele* : " Păşunea mea tu să fii / Cu păpădii. / Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat / Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat ".

În privinţa poeziei erotice, versurile din primele volume stau sub semnul zodiei eminesciene. Dacă la autorul *Luceafărului* întîlneam frecvent invitaţia formulată de unul din partenerii cuplului erotic (în *Dorinţa*, invitaţia o face eroul liric, iar în *Floare albastră* "mititica" este cea care face invitaţia), la Arghezi, această invitaţie, cu iz de ritual, îi revine bărbatului : " Dacă ochilor tăi le-ar plăcea / Nevăzutul şi neştiutul, ai putea / veni la mine, parcă/ Şi te-ai lăsa primejdiei din barcă " (*Haide*). Scenariul erotic aminteşte de cel din poezia eminesciană *Lacul*. Şi acolo, şi aici, verbele la condiţional optativ traduc nu atît nesiguranţa eroului liric în privinţa acceptării invitaţiei de către parteneră, cît mai ales maniera elegantă de adresare, avînd şi valoarea unui descîntec erotic. Dacă la Eminescu, femeia e văzută ca o divinitate de sorginte vegetală (" Ea din trestii să răsară / Şi să-mi cadă lin pe piept "), la Arghezi ea este una protectoare a gospodăriei : " Şerpii casei nu te-au mai văzut, / Oile se opresc, vacile rag / Şi măgarilor încurcaţi în mureşte, le-ai căzut / Cu drag (*Căsnicie*).

Tot în volumul mai sus amintit, Arghezi valorifică anumite mituri legate mai mult sau mai puţin direct de eros. Astfel, în poezia *Înviere*, mitul androginului este coroborat cu cel al lui Anteu : "De cînd mi-ai pus capul pe genunchi, mi-e bine. / Nu ştiam că mă voi vindeca de mine cu tine./ Vorbele, gîndurile, împletirile crezusem că-mi ajung. / Nu ştiam. Mi-au zvîcnit umerii, au crescut braţele : fusesem ciung. / Mi-am simţit coapsele,

---

[1)] Panteism - concepţie filosofică idealistă care identifică divinitatea cu elementele lumii materiale.

Scanned with OKEN Scanner

gleznele, spinarea tari ca un luptător./ M-am vindecat şi m-am născut, sărutîndu-ţi talpa unui picior."

3. Estetica urîtului

Avînd drept model volumul *Les fleurs du mal* al lui Charles Baudelaire, Arghezi scrie un întreg ciclu de versuri - *Flori de mucigai* -, în care introduce pentru prima dată în poezia românească urîtul, cu valoare estetică de frumos, împrospătînd astfel tematica acesteia. Lucrul acesta poetul îl anticipează încă din poezia *Testament* : "Din bube, mucigaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi : Lumea din ciclul *Flori de mucigai* este una a damnaţilor, a vinovaţilor fără vină, o lume pe care o vom întîlni şi în volumul de scrieri *Poarta neagră*. Ideea pe care o vehiculează poetul în acest ciclu, apărut în 1931, este aceea că şi la marginea societăţii există indivizi care conservă un grăunte de umanitate. Această idee o vom regăsi şi la Rebreanu (nuvelele *Culcuşul* şi *Golanii*), dar şi în povestirile lui Panait Istrati (*Codin* şi *Moş Anghel*).

4. Poezia jocului (universul miniatural)

Vorbind despre poezia ludicului, criticul George Călinescu remarca faptul că Arghezi, într-o serie de poezii din ciclurile *Buruieni, Ce-ai cu mine, vîntule ?* adoptă aceeaşi poziţie serioasă, deşi e vorba de versuri adresate celor mici. Remarcăm faptul că nici în aceste cicluri - şi în speţă, în *Buruieni* - Arghezi nu renunţă total la ideea de divinitate, la încercarea lui de a comunica şi a se face auzit de Dumnezeu. Poetul strecoară şi aici întrebări în legătură cu existenţa sau nonexistenţa acestuia : " De zeci de vieţi îl cheamă / Pe cel fără vîrstă, fără ţărm, fără vamă, / Din singurătate" (*A venit*).

Mai reţinem că poezia *Zdreanţă*, avînd un vădit iz anecdotic, este realizată în maniera fabulelor lui La Fontaine.

5. Lirica socială

Reprezentativ pentru această temă este ciclul *1907* (*Peisaje*).

Scanned with OKEN Scanner

Arta poetului se întîlneşte cu cea a pmfletarului, şi din melanjul lor, rezultă o serie de " peisaje " de o mare forţă artistică.

Pe acest truditor al ogoarelor, poetul nu îl vede în haine de sărbătoare sau într-o continuă predispoziţie de joc şi cîntec, ca în pastoralele lui Alecsandri ori în idilele lui Coşbuc, ci mai aproape de viziunea lui Goga.

Ciclul acesta se deschide cu un *Cuvînt înainte*, un fel de prolog, care vesteşte sîngerosul an al răscoalei : " În anii nouă sute şapte, / Ca din senin, în martie, într-o noapte, / S-a ridicat spre cer, din Hodivoaia, / Şi din Flămînzi şi Stănileşti, văpaia / (...). Aşa, din sat în sat, se-ntinse, / Văpaia grînelor aprinse, / Că flacăra-ncepea să joace / De-a rîndul pe pătule şi conace."

" Peisajele " realizate de poet abundă în descrieri, naraţiuni şi portrete satirice. Discursul liric alternează cu monologul şi dialogul. Toate acestea concură la realizarea unei ample şi cutremurătoare imagini a răscoalelor. De subliniat faptul că portretele satirice sînt realizate cu mijloacele cele mai variate ale pamfletului. Dintre aceste portrete, care alcătuiesc " fauna lipitorilor " amintim :

a) proprietarii de pămînturi

1) coconu Alecu, " fanatic zbir ", " dictator de ţară ";

2) cocoana mare, femeie cu " patru moşii, trei mori şi-o casă mare ", pe care o spală, o îmbracă şi-o încalţă, o piaptănă şi-o fardează slugile-i preaplecate ;

3) " femeia nefemeie ", fata bătrînă, la care "în loc de fraga gurii-i cusut un buzunar ";

b) slugile

1) "advocatul" - "şătean de mămăligă şi de ciorbă lungă,/ Ştiuse să se facă ciocoi şi să ajungă", trădînd pe aceia din rîndurile cărora pornise ;

2) arendaşul - Stan, văcarul, care " crapă de belşug ".

Portretele acestea au ca notă comună grotescul şi caricaturalul.

*

Un fenomen stilistic întîlnit în mod frecvent în lirica argheziană îl constituie deplasarea topică a cuvintelor. Rostul deplasării cuvintelor în alt loc decît în ordinea firească în structura unei propoziţii sau fraze este acela să sporească expresivitatea

Scanned with OKEN Scanner

elementelor lexicale aflate într-o asemenea postură şi implicit să crească valoarea poeziei.

Deplasarea cuvintelor în cadrul frazei este cel mai original procedeu sintactic uzitat de poet. Acest procedeu nu e rezultatul unui capriciu şi nici al unui joc gratuit de cuvinte, ci urmarea unei atitudini active faţă de materialul lexical.

De altfel,referindu-se la spiritul său novator în arta literară, poetul mărturisea în *Luceafărul* din 1 decembrie 1958 : " Mi-a plăcut să răstorn rînduielile vechi ale cuvintelor de dragul unui contur stilistic pronunţat şi chiar violent... cu mulţumirea smerită de a fi stîrnit cîteodată o vibraţie nouă în vorbele din vechime "

De multe ori, deplasările topice se fac prin antepoziţionare. Iată o strofă din *Belşug*, în care acest fenomen arghezian evidenţiază pe de o parte calitatea instrumentului cu care plugarul lucrează pămîntul, iar pe de altă parte atributele unui peisaj nocturn : " Ager, oţelul rupe de la fund / Pămîntul greu, muncit cu duşmănie / Şi cu nădejde, pînă ce rotund, / Luna-şi aşează ciobul pe moşie ".

Domic să răstoarne rînduielile tradiţionale ale cuvintelor, spre a da versurilor o mai mare expresivitate, Arghezi imprimă acestora un caracter lapidar şi prin aceasta lirica sa cîştigînd în originalitate.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINŢE CRITICE

Apetroaie,Ion, *Vasile Voiculescu* , Ed. Minerva , 1975

Bagdasar,N., *Teoria cunoaşterii*, Casa şcoalelor, Bucureşti , 1944

Balotă,Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva , 1976

Băileşteanu,Fănuş, *Refracţii*, Ed. Cartea românească , 1980

Berdiaeff, Nic., *L'esprit de Dostoievski*, Paris , 1936

Biberi, Ion, *Poezia - mod de existenţă* , EPL , 1968

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă , 1944

Blaga, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, Ed. Dacia , 1983

Ciopraga, Const., *Fascinaţia tiparelor originare. Mihail Sadoveanu*, Ed. Eminescu , 1981

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri* , I, EPL , 1967

Creţu,Nicolae, *Constructori ai romanului*, Ed. Eminescu , 1982

Cristea,Dan, *Arcadia imaginară*, Ed. Cartea românească , 1977

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Ed. Eminescu , 1972

Damian, S., *Direcţii şi tendinţe în proza nouă*, EPL, 1963

Dan, Sergiu, Pavel, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, 1975

Delacroix,Henri, *Psychologie de l'art*, Ed. Alcan, Paris , 1927

Filipaş, Elena, Zaharia, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Ed. Minerva , 1980

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, I, Ed. Minerva , 1973

Manu, Emil, *Eseu despre generaţia războiului*, Ed. Cartea românească ,-1978

Scanned with OKEN Scanner

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca , 1987
Micu,Dumitru, *Opera lui Tudor Arghezi*, EPL , 1965
Noica Constantin, *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Ed. Eminescu , 1973
Pillat, Ion, *Portrete lirice*, ELU, 1969
Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Ed. Univers , 1971
Rosetti, Al., *Filosofia cuvîntului*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1946
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea românească , 1978
Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Ed. Cartea românească , 1985
Tieghem, Philippe van, *Marile doctrine literare în Franţa*, Ed. Univers , 1972
Vlad, Ion, *Lecturi constructive*, Ed. Cartea românească, 1975
Vlahuţă, Al., *Scrieri alese*, I, EPL , 1963
***, *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, Ed. Cartea românească
***, *Dicţionar de termeni literari*, Ed. Academiei, Bucureşti , 1976

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

De la cuvînt la *poezie*	5
Sfera libertăţii necesare în *Luceafărul*	19
Vocaţia tragicului la *Liviu Rebreanu*	23
Relaţia narator-personaj în romanele lui *Rebreanu*	25
Baltagul sau coborîrea în Infern a eroinei-actant.	29
Psihologia personajelor feminine în romanele lui *G.Călinescu*	35
Treptele răzvrătirii eroului în scrierile lui *Panait Istrati*	42
George Topîrceanu - prozator prin vocaţie	45
Impactul arhaic - modern în proza lui *Vasile Voiculescu*	48
Criza de conştiinţă a personajului în romanele lui *Al.Ivasiuc*	54
Categoriile fantasticului în proza lui *Mircea Eliade*	60
Patima logosului la *Ilie Moromete*	70
Sisteme pedagogice în romanul *Moromeţii*	79
"Astfel e sufletu-n antica mare" (Marea - *topos* al erosului în poezia lui *Mihai Eminescu*)	114
De la cuvinte la necuvinte (*Nichita Stănescu*)	117
Modelele poeziei lui *Nichita Stănescu*	128
Paradoxul şi absurdul în opera lui *Creangă*	145
Semnificaţiile unui topos în opera lui *Creangă* - gospodăria	151
Direcţii şi tendinţe în *dramaturgia română contemporană*	155
Berăria - *topos* caragialian "par excellence"	161
Revolta erotică a Persidei din romanul *Mara*	166
Realitate şi fabulos în balada *Miorita*	168
Psihologia masei de ţărani în *Răscoala*	171
Tematica *liricii argheziene*	174
Referinţe *critice*	181

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: MIOARA ADINA AVRAM
Tehnoredactor: MIHAIL-ALEXANDRU POPA

GABRIELA BUCĂTARU
DANIELA CIOBOTARU
IOANA IFRIM

Apărut: 1993; Format 54x84/16
Coli tipo: 11,5 Bun de tipar la 14.04.1993

Casa Editorială **MOLDOVA** B-dul Copou 3 IAŞI

Tipărit sub Cd. 5111/93
la Imprimeria "Bacovia"
Str. Mioriţei nr. 27
Bacău - 5500

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA SCOALA MOLDOVA

EDITURA MOLDOVA

CUPRINSUL

De la cuvînt la poezie 5
Sfera libertății necesare în *Luceafărul* 19
Vocația tragicului la *Liviu Rebreanu* 23
Relația narator-personaj în romanele lui *Rebreanu* 25
Baltagul sau coborîrea în infern a eroinei-actant. 29
Psihologia personajelor feminine în romanele lui *G.Călinescu* 35
Treptele răzvrătirii eroului în scrierile lui *Panait Istrati* 42
George Topîrceanu - prozator prin vocație 45
Impactul arhaic - modern în proza lui *Vasile Voiculescu* 48
Criza de conștiință a personajului în romanele lui *Al.Ivasiuc* 54
Categoriile fantasticului în proza lui *Mircea Eliade* 60
Patima logosului la *Ilie Moromete* 70
Sisteme pedagogice în romanul *Morometii* 79
"Astfel e sufletu-n antica mare" (Marea - topos al erosului în poezia lui *Mihai Eminescu*) 114
De la cuvinte la necuvinte (*Nichita Stănescu*) 117
Modelele poeziei lui *Nichita Stănescu* 128
Paradoxul și absurdul în opera lui *Creangă* 145
Semnificațiile unui topos în opera lui *Creangă* - gospodăria 151
Direcții și tendințe în dramaturgia română contemporană 155
Berăria - topos caragialian "par excellence" 161
Revolta erotică a Persidei din romanul *Mara* 166
Realitate și fabulos în balada *Miorița* 168
Psihologia masei de țărani în *Răscoala* 171
Tematica liricii argheziene 174
Referințe critice 181

Scanned with OKEN Scanner